BnF Gallica

Ferdinand Servian. Remarques sur la technique de quelques peintres provençaux : J.-A. Constantin, Marius Granet, Camille [...]

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de l'INHA / coll. J. Doucet

BnF Gallica

Servian, Ferdinand. Ferdinand Servian. Remarques sur la technique de quelques peintres provençaux : J.-A. Constantin, Marius Granet, Camille Roqueplan, Honoré Daumier, Émile Loubon, Gustave Ricard, Adolphe Monticelli, Stanislas Torrents. 1924.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisationcommerciale@bnf.fr.

D
in 12
462

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de l'INHA / coll. J. Doucet

M. TEINTURIER
Rel. 1966

12 d 452

FERDINAND SERVIAN

REMARQUES SUR LA TECHNIQUE

DE QUELQUES

Peintres Provençaux

J.-A. CONSTANTIN :: MARIUS GRANET
CAMILLE ROQUEPLAN
HONORÉ DAUMIER :: EMILE LOUBON
GUSTAVE RICARD :: ADOLPHE MONTICELLI
STANISLAS TORRENTS

MARSEILLE
IMPRIMERIE DU "SÉMAPHORE", BARLATIER
17-19, Rue Venture, 17-19

1924

12

REMARQUES SUR LA TECHNIQUE

DE QUELQUES

PEINTRES PROVENÇAUX

DU MÊME AUTEUR

La Peinture au Salon Marseillais, 1892-93.
Pierre Puget au Musée de Marseille, 1894.
Etudes sur les Beaux-Arts à Marseille au XVIIe siècle, 1902.
Etudes sur les Beaux-Arts à Marseille au XVIIIe siècle, 1903.
Thiers critique d'art, 1903.
Les Faïenceries marseillaises au XVIIIe siècle, 1903.
La Cathédrale de Marseille, 1904.
Puget inconnu, 1904.
L'Œuvre de Gaudensi Allar, 1904.
Les Origines de l'enseignement de l'art à Marseille, 1905.
La technique de Paul Martin, 1905.
Existe-t-il une Ecole Provençale ? 1906.
Magaud, l'artiste, le chef d'école, l'homme, 1908.
Le peintre Th. Jourdan, 1909.
Joachim Guenin, organisateur du Musée et de l'Ecole des Beaux-Arts à Marseille, sous la Révolution, 1911.
Xavier de Maistre, artiste, 1911.
La Fontaine Jules Cantini, 1911.
Le Tombeau de Raphaël, 1911.
Papety, d'après sa correspondance, ses œuvres et les mœurs de son temps, 1912.
La Fontaine Puget, 1912.
La technique de Ziem, 1912.
François Barry, peintre orientaliste, 1914.
L'Hôtel de Ville de Marseille, 1914.
Les monuments des Bouches-du-Rhône, élevés de 1789 jusqu'à nos jours (*Encyclopédie des Bouches-du-Rhône*, 1914).
L'art gothique et les Goths, 1915.
Jean Turcan, 1915.
Gustave Ricard et le père Aubert, 1916.
Une œuvre inconnue de Puget, 1920.
Pierre Puget intime, 1920.
Gustave Ricard intime, 1922.

12 d 462

FERDINAND SERVIAN

REMARQUES SUR LA TECHNIQUE

DE QUELQUES

Peintres Provençaux

J.-A. CONSTANTIN :: MARIUS GRANET
CAMILLE ROQUEPLAN
HONORÉ DAUMIER :: EMILE LOUBON
GUSTAVE RICARD :: ADOLPHE MONTICELLI
STANISLAS TORRENTS

MARSEILLE
IMPRIMERIE DU "SÉMAPHORE", BARLATIER
17-19, Rue Venture, 17-19

1924

20.155

I

J.-A. CONSTANTIN

(1756-1844)

Marseille et Aix font époque dans l'histoire de l'art provençal. Dans la première de ces deux villes naquit Constantin et mourut Loubon, tandis que la seconde vit naître Loubon et mourir Constantin.

La facture de Constantin (1), peintre, quoique solide, ne présente aucune particularité susceptible d'être analysée. Il procédait généralement de la manière des classiques, par touches fondues et noyées dans une tonalité homogène. Les tableaux des musées d'Aix, de Marseille et d'Avignon donnent une idée assez exacte du faire de Constantin qui fut représenté dans des collections de grands personnages. Son œuvre pictural est restreint et dénote une certaine

(1) Né à Marseille, le 20 janvier 1756, mort à Aix, le 9 janvier 1844.

inexpérience en ce qui concerne la justesse des tonalités, paraissant voir parfois la nature de sa province à travers des souvenirs d'Italie.

Une collection riche d'œuvres de Constantin montre un torrent inspiré par la Provence, quelque peu conçu dans le goût de Salvator Rosa. C'est un paysage assez curieux, en ce sens qu'au lieu d'être exécuté avec les tons neutres, suivant la coutume de l'artiste, il s'enlève dans une tonalité délicate qui donne l'illusion d'un pastel. Il est revêtu de la signature du paysagiste provençal, ce qui prouve qu'il en fut satisfait, car Constantin signait rarement ses ouvrages (1).

C'est surtout dans ses dessins — dessins lavés à l'encre de Chine ou au bistre, lavés à l'encre de Chine avec rehauts de sanguine, à la sanguine et au crayon noir, à la plume —, qu'éclate la personnalité de Jean-Antoine Constantin.

L'air, l'eau, le feu, les éléments déchaînés lui ont fourni des thèmes inépuisables. Il est, par excellence, le peintre du mouvement. Nul n'a rendu avec plus de vérité l'action du mistral sur le feuillage.

Il est, par-dessus tout, le peintre du mistral.

L'Orage; le Torrent; l'Incendie de Vérone; la Forêt

(1) Il a fait quelques rares portraits sur bois, tels ceux donnés au musée d'Aix, par Mmes Ginesy et Ametller, nées Constantin.

en feu; sont des titres d'œuvres où se révèlent avec le plus de force les sensations artistiques de Constantin.

Rien de plus mouvementé que ce tableau (ancienne collection Ricard) dans lequel on voit un ballon en flammes, des hommes anxieux, des chevaux qui se cabrent, des arbres qui se contorsionnent, sous un ciel menaçant et profond où court un troupeau de nuages fouettés par le mistral. Malheureusement, la sensation du mouvement ne correspond pas à la nature de la touche dépourvue de vigueur.

Anatomiste des arbres, notamment des arbres ébranchés, ses études à la plume et à la sanguine sont très remarquables et dénoncent le graveur qu'il fût à ses heures.

Dans la plupart de ses compositions, les arbres sont écrasants, même là où ils ne devraient intervenir qu'à l'état d'accessoire, comme le montrent *Œdipe et Antigone* et *Les Ermites.*

Il esquissait rapidement, à la mine de plomb, le sujet qui l'avait impressionné, puis il élaborait l'œuvre à la plume ou au pinceau, sans tenir grand compte de la première pensée. Si l'on pouvait pénétrer dans les dessous de ses œuvres, on pourrait voir deux dessins juxtaposés, non superposés, car il considérait l'ébauche au crayon, uniquement comme une aide-mémoire.

Ses dessins lavés au bistre et à l'encre de Chine sont des chefs-d'œuvre. Dans ce genre, il est le premier, en

Provence, non seulement de son époque, mais de tous les temps. La mélodie de son clair-obscur est inimitable. La symphonie de ses ombres est pleine de charme. Magicien du gris, ses tons sont argentés et veloutés. On devine le soleil derrière les nuages. Ce ne sont pas des teintes aussi plates que ternes enfermées dans un réseau de lignes froides et sèches. Quoiqu'il eut été professeur de dessin, il avait pour la géométrie une aversion bien marquée. Son dessin est vivant, heurté et expressif, plein de sursauts rythmiques, accusés par les dominantes. Il a des modelés par hachures, des diagonales énergiques, des zigzags fiévreux, des résilles linéaires criblant l'ombre qui lui sont particuliers et qui signent, pour ainsi dire, chacun de ses dessins.

Il tenait son papier toujours humide, de sorte que lorsqu'il revenait à son travail les nouvelles teintes se fondaient avec les anciennes, dût, quelquefois, la facture devenir un peu cotonneuse.

Monticelli qui n'avait sur sa palette que quatre couleurs fut un habile coloriste. Constantin trouva le moyen d'être coloriste en broyant du noir.

D'un petit manuscrit anonyme détachons le passage suivant :

« Agé de près de 80 ans, la hardiesse est toujours la même, son pinceau court sur le papier avec emportement, laissant, ça et là, et comme au hasard, des flots d'encre et des torrents d'eau ; la planche n'est qu'un chaos de noir

et de blanc, mais aussitôt que l'eau se dessèche on voit apparaître distinctement les touches significatives et les images que l'artiste y a déposées... Le maître de Granet a une grande qualité interdite à nos artistes de la capitale ; il est profondément ignorant. Je soutiens que sans une sainte ignorance, on ne peut rien faire dans les arts, pas plus que dans la voie du salut. Le maître de Granet ne sait rien, ne voit rien et ne veut rien voir que de belles campagnes, ce que ne lui permettent plus malheureusement deux jambes *rhumatismales* ».

Il ne faudrait pas exagérer l'ignorance de Constantin qui, après avoir été un des plus brillants lauréats de l'Académie de peinture, de sculpture et d'architecture de Marseille (1773), alla passer trois années à Rome (1778-1781) et devint successivement directeur de l'Ecole de dessin d'Aix (1785-1792) (1) et de celle de Digne (1798-1804). Certes, en bon décentralisateur qu'il était, il demeura insensible aux courants artistiques de la capitale ; mais il serait inexact de le considérer comme ayant été uniquement un élève de la nature, un génie inconscient, comme on a osé le dire de Puget.

Pour lui, le dessin était une seconde nature ; il était inséparable de sa vie. Aussi, ne faut-il pas s'étonner que ses filles, Mlles Aglaé et Françoise, de même que son fils Sébastien, soient devenus des dessinateurs

(1) C'est au cours de cette période qu'il se maria avec une demoiselle Luce Michel (1788).

habiles. Et tel est, dans sa simplicité, le caractère personnel de sa vision, qu'un œil à peine exercé peut reconnaître, tout de suite, un dessin de Constantin.

L'auteur du travail précité dit, ailleurs, avec justesse :

« Cet habile homme sait tirer un parti incroyable d'un procédé assez pauvre en lui-même ; il est consommé dans la connaissance de la perspective et de tout ce qui tient à la représentation de la nature inanimée, ainsi que dans les délicatesses de l'exécution ; mais ses qualités dominantes sont l'invention et la composition ; il est sous ce rapport inépuisable de variété, toujours original, souvent grandiose, quelquefois sublime » (1).

David, de Marseille, son maître, resta toujours fidèle au style Louis XV. Constantin inaugura une atmosphère provençale, ouvrant la voie à Granet et à Loubon qui furent suivis, eux-mêmes, par Engalière, Guigou, Aiguier et la pléiade contemporaine.

Bien qu'il se soit complu à représenter la campagne romaine et des scènes de la mythologie, il a été le premier à regarder en face la nature provençale qu'il a introduite dans son œuvre, grâce à sa fidélité au sol natal (2). Avant lui, Joseph Vernet s'était laissé

(1) Communiqué par J. Cantini, dont le cabinet renfermait un grand nombre d'œuvres de Constantin provenant directement de l'atelier de l'artiste.

(2) Tout jeune, il avait cultivé la terre, comme son père, avant d'entrer dans une faïencerie, en qualité d'ornemaniste.

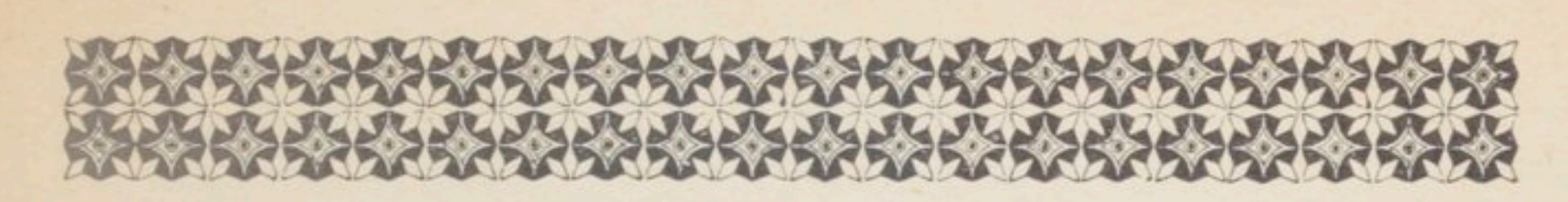
impressionner par la Provence, notamment par Marseille, mais ses œuvres, circonscrites à la marine, sont souvent impersonnelles et toujours systématiques.

Pour être véritablement personnel, un artiste doit être de son temps et de son pays.

La *Fontaine de Vaucluse ;* la *Foire en Provence ;* le *Lancement d'une Montgolfière à Aix ;* la *Vallée de Saint-Pons ;* la *Vallée de l'Arc ;* le *Château Borély ;* la *Bastide ;* la *Moisson en Provence ; Intérieur de ferme ; Vue prise de la Barben ;* le *Pont de Saint-Chamas* ; le *Lavoir ; Environs d'Aix ; Vues de Digne* témoignent de cette tendance de Constantin qui a été, en quelque sorte, le père du paysage provençal.

L'Ecole provençale n'existera réellement qu'à partir du jour où les artistes puiseront leur inspiration aux sources vives de leur petite patrie et où ils cesseront d'aller demander à la capitale la consécration de leur talent.

De même que Constantin vécut pendant 44 ans au XVIIIe siècle et pendant le même nombre d'années au XIXe siècle, de même, il partagea sa vie artistique en deux parties distinctes, l'une consacrée à l'étude du passé, l'autre à l'étude du présent et de l'avenir.



II

MARIUS GRANET

(1775-1849)

La vie et les œuvres de Granet (1) sont connues, mais il y a place pour une page concernant son procédé pictural et les intentions morales de son pinceau. Le dessinateur se souvint toujours de son premier maître, car ses dessins lavés à l'encre de Chine et de bistre rappellent assez exactement la manière de Constantin. Le peintre s'efforça d'atteindre au style, comme David, chez qui il avait étudié, mais il ne songea ni à la mythologie, ni à l'histoire ancienne, préférant prendre ses sujets dans la vie intellectuelle du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes. Nombre d'artistes ont été mis en scène

(1) Né à Aix, le 17 décembre 1775, rue Puits-Juif, mort dans la même ville, le 21 novembre 1849, dans sa campagne du Malvallat, où il s'était retiré avec sa sœur à la mort de Mme Granet, née Madeleine Appoloni, au mois de janvier de l'année 1847.

dans ses tableaux, tels : *Le peintre Sodoma porté à l'hôpital ; Bernardo Strozzi, peintre et moine faisant le portrait du général de son ordre ; Le Padre Pozzo, de la Compagnie de Jésus peignant parmi les religieux ; Stella dans sa prison ; Le Dominiquin chez le cardinal Aldobrandini ; La mort du Poussin,* dont il a su tirer des effets saisissants et rendre la beauté optique de la pensée. *Le Dominiquin chez le cardinal Aldobrandini* était considéré par Thiers comme l'œuvre la plus parfaite au point de vue de la luminosité.

Sa tendance à instruire se manifeste dans presque toutes ses œuvres et il ne craint pas d'oublier les règles élémentaires de son art lorsqu'il s'agit de donner un détail qu'il juge intéressant et c'est ainsi que dans son tableau ayant pour titre : *La célébration de la messe à Notre-Dame de Bon-Secours* (1846), on peut lire l'inscription du maître-autel, malgré la petite dimension des personnages. Quant aux tableaux : *Godefroy de Bouillon dépose dans l'église du Saint-Sépulcre les trophées d'Ascalon* (1) et *Chapitre* (2) *de l'ordre du Temple tenu à Paris en 1147* (Musée de Versailles), ils ne sont autres que des pages d'histoire, mises au service des yeux autant que de l'esprit,

(1) On peut voir au Musée d'Aix plusieurs aquarelles traitant le même sujet.

(2) Le Musée de Versailles renferme également *Institution de l'Ordre du Temple, 1128.*

comme aussi *Saint Louis délivrant des prisonniers français à Damiette.*

L'Italie fut pour lui une seconde patrie, et Rome, notamment, lui a fourni des thèmes inépuisables. Ingres a eu raison de le représenter, à l'âge de 30 ans, au moment où sa *Vue intérieure du Colisée,* commence à appeler l'attention sur lui. On le voit en marche, un cartable sous le bras (1), en quête d'impressions, la prunelle enflammée, le corps se détachant sur un fond de monuments et de maisons de la Ville Eternelle (2). Granet, d'ailleurs, a cherché à perpétuer son amour pour Rome en instituant une rente de 1.500 francs, afin d'entretenir un jeune Aixois dans cette ville. Il a voulu ainsi faire passer dans l'âme de jeunes compatriotes les émotions qui avaient bouleversé la sienne à l'aspect des grands spectacles de l'art.

Sa maison de campagne à Malvallat (*Les Granettes*) avait été aménagée à la *romaine.* On y accédait par un élégant escalier, et le portail était flanqué de deux pieds droits surmontés de deux jarres formant urnes. C'est ce que l'on aurait pu appeler un style italo-provençal.

Par le choix des sujets, il ne fut, du moins d'une

(1) Granet avait toujours sur lui un album où il consignait ses impressions même les plus fugitives.

(2) Un ami de Granet, M. Girard, de Gardanne, possédait un portrait de Granet, au crayon, par Ingres.

manière générale, ni de son pays, ni de son époque, car ce sont surtout les cloîtres du Moyen Age, les aqueducs, les villas célèbres, les fabriques, les monuments antiques, les temples, les ruines, les cascatelles, tous ces témoins du passé qui, en Italie, ont plus particulièrement attiré sa vision et sollicité son pinceau.

Dans certaines œuvres inédites, il a fait preuve d'une sensibilité extrêmement aiguisée en interprétant la nature en poète subtil, soit qu'il eut été impressionné par les paysagistes de l'école de 1830, soit qu'il eut voulu réagir contre son propre système. Mais il commençait à vieillir et il demeura fidèle à la marque de fabrique par laquelle il devait passer à la postérité. Ses œuvrettes sont demeurées à l'état d'exception, comme certaines petites compositions d'un caractère amusant (non divulguées) mettant en scène des ecclésiastiques...

Qui le croirait ? Un effet de neige par Granet donne comme un frisson d'impressionnisme. Il a été réaliste à ses heures. Alors il prend ses sujets autour de lui.

Je me souviens avoir vu une toile représentant la cour d'un cloître très lumineux. Un capucin est sur le pas de la porte. Un autre, venant du dehors, prend de l'eau bénite dans une conque qui s'arrondit sur le mur. Tous deux regardent ce mur derrière lequel rien ne semble se passer. Quelques jours après, le décor

avait changé. Une main sagace venait de faire s'écrouler la partie inférieure du mur, à l'aide de l'alcool (qui ne commet pas toujours des méfaits) et, à cette même place, apparaissaient des poules picorant sous les flots d'une lumière aveuglante.

La cour se transformait ainsi en basse-cour ; une main ennemie du réalisme avait fait disparaître la lumière, une main amie de la vérité l'avait rétablie.

Un vrai faux Granet !

Cependant, la Provence a été pour lui, de loin en loin, une source d'inspiration. On lui doit un *Nostradamus donnant des consultations ; le Cloître de Saint-Sauveur,* à Aix, et quelques paysages des environs de sa ville natale.

Le musée d'Aix et la collection du marquis de Forbin La Barben possèdent deux peintures représentant la campagne de Granet au Malvallat. On peut citer la *Récolte des Citrouilles;* la *Campagne d'Aix; Environs d'Aix ;* le *Mont de Sainte Victoire ; Cour de ferme ;* la *Maison de campagne de Granet au Malvallat* et, parmi les dessins, *Vue panoramique de la ville d'Aix ;* plusieurs *Vues de Valmousse,* près de Lambesc ; *Au Tholonet; Intérieur du Cloître de Saint-Trophime,* etc.

Quelques paysages exécutés à Rome ressemblent à ceux que Corot peignit en Italie. Le vieil artiste subit-il l'influence du jeune ? J'incline à le croire (1).

(1) Des paysages ont été exécutés sur papier, collés ensuite sur toile.

Granet fut un fervent de la langue provençale, mais la Provence n'inspira pas souvent son pinceau.

De tous ses ouvrages c'est le *Chœur des Capucins*, acheté par la reine Caroline, qui obtint le plus de succès. Il mit le comble à sa réputation. Aussi, crut-il le répéter à l'envi, oubliant qu'en art une sensation ne peut pas être revécue.

Comme les grands producteurs, il a été inégal et a puisé autant dans ses souvenirs que dans le livre toujours vivant de la nature. Ainsi pour son *Intérieur de la Basilique basse de Saint François*, il alla passer plusieurs mois à Assise. Le permanent s'allie au passager, la rigidité de l'architecture ogivale, au pittoresque des détails, et le réalisme se manifeste sous la forme d'un personnage à quatre pattes tenu en laisse, au milieu de l'église, non loin d'un paysan ayant à ses côtés une guitare, parmi des femmes agenouillées, tandis que le prêtre dit solennellement la messe. Un esprit moins systématique a présidé à l'élaboration de cette œuvre, une des plus importantes de Granet.

Ce tableau obtint un succès énorme à Rome.

Un auteur italien, le Père Domenico Bruschelli, dans une étude (1) publiée dans cette ville, en 1822,

(1) Descrizione del quadro rappresentante la chiesa inferiore di S. Francesco di Asisi dipinto dal Signor Cav. Granet francese fatta da Domenico Bruschelli, minor conventuale.

après avoir fait un éloge extrêmement pompeux de l'œuvre et du Cérébrimo signor Granet, conclut en ces termes :

« D'altronde il farlo sarebbe stato superfluo : giacché l'autore é notissimo ad ogni genere di Persone sapienti, e forma per esso l'élogio maggiore di tutti quanti gli elogi l'applauso universale di Roma Capitale del mondo, e di un numero assai grande di culti ed intendentissimi forestieri, i quali han mostrata et mostrano giornalmente la lor sorpresa, nel fare analisi ad una tela, contanta arte ed industria mirabilmente perfezionata ».

Dans un autre ordre d'idées, la crypte de l'église Sainte Irénée, à Lyon (1), peut passer pour une de ses meilleures toiles (Collection du marquis de Forbin La Barben).

Architecturiste impénitent, Granet annoblit les plus humbles demeures. On ne se croirait pas dans une boulangerie en examinant sa composition ayant pour titre : *La Fornarina,* car cette boutique a des allures d'église, avec ses voûtes à pénétration, son énorme pilier devant lequel Raphaël et la Fornarina semblent prier. N'était le four qui dessine son demi-cercle, l'illusion serait complète (2).

(1) Le Musée de cette ville renferme un tableau de Granet : *Le chœur de l'Eglise des Capucins à Rome.*

(2) Ce dessin a été gravé par Marius Reinaud, un artiste aixois dont le burin a traduit avec autant de talent que de fidélité un certain nombre d'œuvres de Granet.

Ce classique aux vues larges fut un artiste d'avant-garde, *un éclaireur,* j'ose dire, puisque, l'un des premiers, il s'attacha à résoudre picturalement le problème de la lumière. Il entrebâilla la porte aux impressionnistes, mais ne s'engagea pas dans leur voie, demeurant, avant tout, le peintre des intérieurs, non des extérieurs, du *plein air,* comme nous disons aujourd'hui. La vibration du soleil, la palpitation des reflets, l'incessante circulation des fluides, la féerie des crépuscules, toutes ces apothéoses de la lumière ne trouvèrent pas un traducteur en Granet qui s'ingénia à produire les effets lumineux, à l'aide d'oppositions savantes plutôt que par la décomposition du ton. Il aimait le soleil et se plaisait à répéter qu'il voulait en être le peintre.

Il existe un tableau *Intérieur d'église* conçu dans une tonalité blonde que traverse un rayon de soleil impalpable, donnant l'illusion de la réalité. Il appartenait à un provençal de peindre ce rayon de soleil qui restera pour lui comme un rayon de gloire.

En général, la lumière se réfugie sous les voûtes d'un cloître ou entre les murs d'un appartement, filtrant par les soupiraux et les fenêtres, entrant par les portes, lorsqu'elle ne provient pas d'un flambeau, d'un cierge ou d'une lampe, tantôt en gerbes, tantôt assoupie, tantôt ourlant les contours des personnages. A Aix, dans sa campagne du Malvallat, aujourd'hui transformée en école, il avait ménagé dans les caves

et les cuisines des soupiraux et des carreaux, combinant ainsi des feux et des courants de lumière. Il est telle œuvre où la lumière naturelle est mêlée à la lumière artificielle, où les clartés du jour luttent avec les flammes d'un luminaire pour former des effets troublants.

Nul n'a poussé plus loin l'étendue de la perspective. Elle creuse la toile à l'infini. L'illusion est complète. Sur une toile d'un pan, des kilomètres courent rectilignes. La lumière ne bondit pas, elle est distribuée d'une manière précise. Cette lumière est-elle toujours distribuée en conformité des lois de la nature ? Parfois, non, souvent, oui, et dans ce dernier cas il a toute la sincérité et l'esprit d'observation d'un petit maître hollandais.

Thoré, toujours impitoyable envers les classiques, lui décocha des phrases dans le goût de celle-ci : « M. Granet a stéréotypé des papiers peints » et trouve sa couleur jaunâtre et fausse, tandis que Thiers, conservateur en art, comme en toutes choses, trouve que tout est pour le mieux dans l'œuvre du maître provençal. Ecoutons-le :

« Ce qu'il faut admirer chez M. Granet, autant que la distribution de la lumière, c'est l'extrême vérité de la couleur, et ce qu'on peut appeler la vigueur du ton. La localité des nuances est rendue avec une surprenante fidélité, et jamais on ne trouve dans son tableau,

ni des tons salis par des mélanges, ni une enluminure de reflets. M. Granet peint, si l'on peut dire, avec des espèces de teintes plates qui s'étendent souvent sur une grande surface, sans aucun mélange et avec une telle uniformité de couleur et d'ombre, qu'aucun peintre n'oserait hasarder d'en faire autant, de peur d'être monotone ou froid. M. Granet, au contraire, avec ce moyen, est simple et vigoureux et vrai ».

Veut-on connaître maintenant l'opinion d'Ingres, le grand chef de l'école classique, la voici dans toute sa partialité : « Je t'ai envoyé un peu de tout, même deux dessins de Granet qui, par parenthèse, avec ce *talent*, s'est fait une fortune et une *réputation européenne*. La vogue et l'engouement le font regorger de biens et d'honneurs pour avoir fait un tableau de *Capucins* qui, pour moi ne sont pas même des capucins, comme il faut l'être aujourd'hui pour arriver. Il est un composé d'égoïsme et d'ambition telle, qu'il m'a, avec ses *Capucins*, toujours mis de côté à Rome, sachant bien néanmoins au fond de son âme que mon tableau de *Saint Pierre* est un bel ouvrage historique et, par conséquent, au-dessus, par la qualité, de tous les capucins du monde; que, non seulement ce tableau, mais une des plus petites parties de ce tableau, devraient me donner la véritable croix d'honneur et la fortune. Et pourtant c'est à lui et au Forbin que je dois une partie de ma mauvaise fortune, par la *poca*

cura qu'ils ont eu de mes ouvrages au dernier Salon » (1).

Les lauriers de Granet inquiètent la gloire naissante d'Ingres... Hélas ! ses lauriers se faneront quelque peu, tandis que ceux d'Ingres resteront verts.

Ce peintre des intérieurs devait être forcément le peintre des intimités. Aussi le rencontre-t-on, lui-même, plus d'une fois, dans ses tableaux, en compagnie de sa femme, Néna, comme il l'appelait familièrement, de sa sœur et de sa belle-mère, Mme Di Pietro. Mme Granet posa surtout dans ses tableaux ; le peintre des intérieurs ne pouvait choisir un meilleur modèle, car elle fut une femme d'*intérieur* et une femme modèle, du moins pour son second mari. Aussi, la palette reconnaissante de Granet s'est-elle plu à la fleurir le jour de sa fête. Il y a, à Aix, un tableautin dans lequel une Italienne, femme du peuple, apporte un bouquet avec ces mots : « E viva Madalena ». Cet hommage pictural parfume la salle Granet d'un encens intime. Son appartement de la rue Saint-Nicolas, à Rome, servit plus d'une fois de décor à de petites scènes de sa vie domestique. Le dernier tableau commémoratif représente la célébration de la messe de sortie de deuil de Mme Granet. Le peintre dit la messe et l'un de ses élèves, M. B. Martin, la sert (2).

(1) Ingres, d'après une correspondance inédite (Boyer d'Agen).

(2) Cette peinture se trouve à Saint-Jean-de-la-Pinette, où Granet a été inhumé. Baptistin Martin est l'auteur de la *Mort de Granet*, tableau qui a été lithographié par Mouilleron.

Son *Rachat des prisonniers dans les prisons d'Alger* (musée du Louvre) montre, tenue par un moine, une bannière sur laquelle on peut lire : « Père de la Rédemption des captifs » ; parmi des pères de la Rédemption, des prisonniers, des marchands algériens, des drapeaux suspendus et des corbeilles de pain.

Il tient à souligner la mission civilisatrice et patriotique de la religion. D'ailleurs, la plupart de ses compositions sont inspirées par ces deux sentiments : la piété et la générosité.

Dans l'*Intérieur de l'atelier Granet,* on le voit jouant aux cartes, avec un modèle revêtu d'une chasuble. Sur le mur, un bas-relief ogival avec un Christ disent ses sentiments religieux. On dirait un laboratoire reflétant l'état d'âme de l'artiste. Par la fenêtre à carreaux, coule une lumière blanche qui souligne la silhouette des costumes. La lumière n'est pas aveuglante, mais ce n'est plus le jour d'atelier à 45 degrés, ce jour conventionnel et froid, découpé à l'emporte-pièce.

Le cabinet de José Silbert renferme un religieux par Granet. L'habit ne fait pas le moine, car ce moine n'est autre que Granet lui-même.

Dans la *Salle d'asile* (musée d'Aix), où apparaissent Mme et Mlle Granet, on peut voir l'artiste levant les bras au ciel. Il est déguisé en capucin. Que ne s'est-il représenté en bénédictin ! Un bénédictin eut

admirablement personnifié son labeur, ses patientes recherches, son long apostolat.

Malgré la délicatesse de la touche, ses cloîtres, par la fermeté du dessin, ne donnent pas moins l'illusion d'une maçonnerie solide à laquelle son père (1), qui était maçon, n'eût trouvé rien à redire.

Il a toute la minutie d'un Peter Neefs, sans en avoir la sécheresse.

La couleur n'a pas toute la puissance qu'exigerait la nature des matériaux que sa brosse veut reproduire ; elle a des tons d'aquarelle et de gouache, bien que ses dessous soient parfaitement dessinés, le plus souvent à l'encre de Chine par un architecte, lorsqu'il néglige de le faire lui-même. Employant des « jus » qu'il superposait à d'autres « jus », il obtenait une pâte friable qui nuit considérablement à la conservation de ses toiles, les frappant en quelque sorte de sénilité précoce. Beaucoup de ses tableaux ont des craquelures. Parmi eux, on peut citer, en première ligne, le *Chœur de l'église de Sainte-Scolastique des Bénédictins à Subiaco,* du musée d'Avignon.

La touche est large, mais superficielle, et ses personnages, presque toujours placés à contre-jour, sont rarement construits comme il conviendrait qu'ils le fussent ; ils restent à l'état de silhouettes, même au

(1) Etienne Granet, époux de Madeleine Durand.

premier plan, sauf dans quelques toiles où l'épaisseur des ombres semble remplacer la vigueur des modelés.

Le meilleur exemple du soin qu'il apportait à l'exécution des projets nous est fourni par l'ébauche de la *Mort du Poussin* (1), ébauche inachevée (2), composition pleine de pensées et de style qui nous transporte à Rome, le 19 novembre 1665. Le Poussin est étendu sur son lit de mort, tandis que le prêtre, qui vient de lui donner les secours de la religion, est agenouillé près de lui. Tous les personnages ont l'expression qui leur convient dans ce drame muet. La douleur de la sœur du Poussin, la gravité du cardinal Massimi, son ami, la tristesse du peintre Guaspre, son vieux compagnon, les efforts de la vieille servante pour prolonger la vie du mourant sont peints avec un accent de vérité qui émeut. C'est une méditation murmurée par un pinceau pieux et savant.

Granet avait rêvé d'une vaste composition picturale destinée à commémorer la *Présentation du Poussin à Louis XIV*, qui demeura à l'état d'esquisse, mais d'esquisse très riche de coloris (Collection du marquis de Forbin La Barben). Et il aurait pu dire, lui aussi,

(1) Le tableau, propriété du prince Demidoff, figura au Salon de 1834 en même temps que *La Captivité de Vert-Vert*, après son retour au couvent des religieuses de la Visitation.

(2) C'est inachevé que F.-X. Fabre acheta, à Florence, le tableau de Granet : *Montaigne visitant Le Tasse*, qui se trouve au Musée de Montpellier, avec une *Vue des Souterrains de San-Martino de Monti*, du même auteur.

mon tableau est achevé, je n'ai plus qu'à le peindre, si certaines parties n'étaient inachevées.

Cette puissante esquisse, très montée de tons, permet de constater avec quel soin l'artiste s'intéressait aux moindres détails d'une œuvre.

Quant à l'esquisse de la *Mort du Poussin,* l'artiste avait tracé certaines indications à la craie. A son entrée au musée Granet, à Aix, on eut la malencontreuse idée de les effacer, mais sur l'intervention de M. Martin, ami et élève de Granet, ces repentirs aussi étrangers que posthumes furent rétablis avec du blanc.

Il s'était ressenti toute sa vie de l'insuffisance de son instruction primaire. Sa brosse était aussi savante que sa plume l'était peu. A Lyon, ayant fait une étude de Capucins à l'aquarelle, il écrit sur le papier : « Ils ont *passés* à Lyon ». Mais peu de peintres connurent mieux que lui la grammaire de l'art. Il mérita les honneurs qui lui échurent, si facilités qu'ils eussent été par ses deux amis, Thiers et le comte de Forbin.

On sait par quels liens de confraternelle amitié furent unis le comte de Forbin et Granet. Leurs pinceaux aussi fraternisèrent. Sait-on que dans la *Chapelle du Colisée,* du comte de Forbin (musée du Louvre), les figures sont de la main de Granet, suivant la mode hollandaise et flamande. D'ailleurs, la technique de l'un n'est pas sans affinité avec celle de l'autre. Granet est infiniment plus peintre, mais de

Forbin plus savant, recherche toujours la dignité historique et y atteint souvent — noblesse oblige.

Granet fit de longs et fréquents séjours au château de La Barben (1), propriété du marquis de Forbin La Barben, petit neveu de l'illustre Provençal. Le château renferme, indépendamment des portraits, quelques œuvres qui sont autant de souvenirs. Un émouvant petit tableau est celui qui nous met en présence d'un capucin portant des pastèques et une lettre adressée à la comtesse Elisa, qui était la grand'mère du marquis de Forbin La Barben. Le peintre avait eu la délicate attention de lui envoyer, le jour de sa fête, avec les fruits de son jardin, une œuvre des plus intéressantes.

Granet décora une pièce du château qui porte, depuis, le nom de cabinet Granet. Les murs et la porte sont ornés de sujets mythologiques. Les motifs des encadrements, très finement traités, sont empruntés aux loges de Raphaël au Vatican, à la mythologie et à l'histoire romaine.

Un tableau important représente la cuisine du château de La Barben, où Granet nous initie aux secrets de sa pâte et de sa sauce. Très satisfait de cette œuvre,

(1) On peut voir à l'Eglise de La Barben une bannière décorée d'une peinture représentant l'*Ascension*. Lorsque je dis on peut voir, c'est une manière de m'exprimer, car cette bannière est presque toujours enroulée.

le maître en fit une réplique qui se trouve au Palais d'été à Pétrograd.

Dans les portraits, la pâte est plus consistante, l'empâtement y apparaît même. Ses têtes d'ascètes font quelque peu songer à l'école espagnole, de même que certaines compositions de sa vieillesse ont des allures *rembrandtesques*, car, il faut le constater, au fur et à mesure qu'il s'avance dans la vie, sa facture devient plus large et plus souple, au point que les œuvres de la dernière période n'ont aucune similitude avec celles du début.

Granet eut des imitateurs et des élèves. Parmi ces derniers il convient de citer : Thomas Clérian et Loubon. Celui-ci, cédant à son tempérament et à ses sympathies, s'inspira plutôt de Roqueplan, tandis que Clérian resta toujours fidèle à la manière de Granet, de même que Polydore de Bec et le marquis de Lestang-Parade.

Il est curieux, cependant, de faire remarquer que tel Intérieur d'église exécuté à Rome par Loubon se ressent de l'influence de Granet, au point de laisser croire qu'il serait l'œuvre de ce dernier s'il n'était daté et signé par Loubon.

Granet, qui mit à la mode les capucins, n'a pas été un chef d'Ecole, au véritable sens du mot ; mais il doit prendre place dans l'histoire de la peinture française. Quant à ses imitateurs, ils ont fortement introduit les capucins dans leurs œuvres.

Après la mort de Granet, un fanatique avait peint deux capucins sur un tableau du maître, croyant ainsi le rendre plus authentique, sans nul souci de l'homogénéité du coloris. J'ajoute que ces religieux ont été expulsés sans pitié.

Le peintre des capucins aurait pu aussi bien être appelé le peintre des messes, car le sacrifice du corps et du sang de Jésus-Christ intervient souvent dans ses compositions. Un de ses plus émouvants tableaux est à coup sûr celui qui nous transporte dans un comble du Louvre et nous fait assister à la célébration d'une messe pendant la Terreur. C'est l'élévation : les hommes et les femmes sont agenouillés. A ce moment, apparaissent des hommes en armes. En vérité, les plus terrorisés ne sont pas ceux que l'on peut croire.

La Terreur !

C'est sous ce régime qu'il s'était rendu à Toulon pour prendre part à la défense de la ville assiégée et qu'il avait débuté dans la vie artistique en peignant des emblèmes révolutionnaires qui lui étaient payés quelques assignats.

Quel chemin parcouru depuis cette époque jusqu'au jour où, ayant exécuté cette grande composition, il vint terminer sa vie féconde sous les frais ombrages du Malvallat (1).

(1) La ville d'Aix n'a pas exagéré en érigeant son buste. Le sculpteur Ferrat a eu raison de donner à son visage une expression moyennâgeuse, comme il sied au peintre des mœurs monacales et de architectures ogivales.

Sa vie est un enseignement ; elle nous le montre classique, romantique, idéaliste et même, dans certaines œuvrettes, impressionniste.

La lutte entre classiques et impressionnistes, entre extrêmistes en art, est stérile, car la nature est à la fois classique et impressionniste. Les uns représentent le permanent, les autres l'accidentel. Les premiers voient les êtres et les choses tels qu'ils sont en réalité, les autres tels qu'ils deviennent lorsqu'ils sont dénaturés par un phénomène psychique ou atmosphérique. L'artiste complet serait celui qui réunirait ces deux systèmes correspondant, en dernière analyse, à deux états d'âme : l'art n'est pas tant l'idéalisation du réel que la réalisation d'un idéal.

III

CAMILLE ROQUEPLAN

(1800-1855)

Camille Roqueplan (1) a été de son temps, mais il a oublié d'être de son pays.

Il existe au musée de Digne une petite vue de la Sainte-Baume qui est l'un des rares paysages provençaux sortis de sa palette. Ce Provençal affectionna surtout le Béarn, la Normandie, la Bretagne, et l'Océan l'intéressa plus que la Méditerranée, le figuier des Pyrénées, plus que le pin de Provence (2).

Il fut souvent un peintre littéraire et, à ses heures, un littérateur peintre. *L'antiquaire ; Jean-Jacques Rousseau cueillant des cerises ;* page délicate inspirée par *Les Confessions; Le Missel; La Saint-Barthélemy;*

(1) Né à Mallemort, le 18 février 1800 (29 pluviôse an VIII), mort à Paris le 30 septembre 1855.

(2) Il séjourna à Pau et planta souvent son chevalet en face des décors de la nature pyrénéenne.

Van Dick à Londres; la Marée d'équinoxe; La Mort de l'espion Morris (1); ces deux derniers tableaux tirés du roman de Water-Scott, *Les Filles d'Eve*, comptent au nombre de ses productions les plus connues. Cependant, il conserva toujours dans sa prunelle un rayon de soleil du pays natal.

L'antiquaire, appartenant au duc d'Orléans, obtint, au Salon de 1834, un succès considérable. Il n'est pas possible de rendre avec plus de naturel la mimique des enfants qui cassent des porcelaines, le courroux du vieil amateur que ce bruit réveille, le rire inconscient de la servante.

C'est le tableau le plus réaliste, sorti de son atelier de la rue de Chabrol.

L'épisode de la Saint-Barthélemy (2), d'après « Chronique du temps de Charles IX », par Mérimée, est une œuvre importante où le pittoresque le dispute à la couleur locale. Il met en scène Diane de Turgis, à genoux, conjurant Mergy, son amant huguenot, de ne pas aller au secours de ses frères. Il y a dans *Les Huguenots* une scène identique entre Valentine et Raoul, mais Roqueplan n'a pu tirer son tableau de cet opéra, comme on l'a écrit, car l'exécution (1833) est antérieure à la première représentation de l'œuvre de Meyerbeer (1836).

(1) Musée de Lille.
(2) Musée de Bordeaux.

S'il a recours parfois à tel littérateur pour le choix d'un sujet, il ne pense à aucun peintre, si ce n'est à lui-même, quand il a le pinceau à la main.

Cabat ne peignit pas mieux le paysage, et Isabey ne lui fut pas supérieur comme *mariniste*. Il se montra souvent l'égal des maîtres hollandais, avec maint tableau de genre.

Après un séjour dans le Midi, motivé par la maladie, Roqueplan apparait avec un procédé personnel qui caractérise sa manière. Ce procédé rappelle peu celui de Gros et d'Abel de Pujol, ses maîtres, tant il est vrai que l'art est une émanation directe de l'âme humaine.

Son ami Théophile Gautier qui, comme lui, se jeta corps perdu dans le romantisme, a écrit ces lignes : « Avec cette intelligence parfaite du coloris qui ne lui a jamais fait défaut, M. Camille Roqueplan, se baignant dans les ondes de cette lumière aveuglante des pays chauds, a compris que ce n'était ni par du jaune, ni par de l'orangé, ni par des tons dorés et cuits au four qu'il parviendrait à rendre cet éclat tranquille, cette lueur implacablement blanche du ciel méridional. Il a eu le courage de ne pas rendre avec du roux ce qui était gris, et avec du bitume ce qui était bleuâtre, chose bien simple en apparence, mais qui constitue tout un art nouveau ».

Ce procédé dont parle Théophile Gautier consiste à

peindre en pleine matière, en pleine lumière, à l'aide d'empâtements généreux, et à observer les *valeurs*, c'est-à-dire le degré d'affinité des tons avec la lumière et les rapports qu'ils ont entr'eux.

La Fontaine du grand Figuier (1) est peut-être, à ce point de vue, la plus caractéristique de ses œuvres. Au-dessus de la fontaine, qui arrondit sa voûte, s'élance le grand figuier aux branches torses et vivaces. Des femmes puisent de l'eau, d'autres devisent. L'une d'elles est assise sur l'échine d'un mur qui court au pied de la fontaine, tandis qu'un paysan béarnais somnole sur un bloc de pierre dans un coin de ferme. Au premier plan, des canards prennent leurs ébats dans une mare et, là-bas, sur la hauteur, se profilent un troupeau et une maison. N'était le costume, on se croirait en Provence.

Cette toile donne une idée exacte de la nature vivace. La touche est alerte, rugueuse et mordante; elle caractérise ce Romantique ardent qui, élargissant le moule classique sans le déformer, exerça une influence sur la peinture de son époque. Il découvrit quelques pierreries dans l'inépuisable écrin de la nature et en dota la palette contemporaine.

(1) Musée de Marseille. Quand une composition le passionnait, il l'esquissait au fusain, puis en faisait un dessin au conté avec des rehauts de blanc et de rouge. C'est le cas de *La Fontaine du grand figuier.*

Voici le passage d'une lettre (1) de Mme Prévost Roqueplan qui donne d'intéressants détails sur l'artiste :

« Roqueplan a abordé tous les genres, tout ce que la nature lui inspirait de créer ; il ne s'est pas spécialisé, comme le font maintenant la plupart des artistes. Je sais qu'il avait la vocation, qu'enfant, m'a-t-il été raconté, il tirait des poils aux cochons pour s'en faire des pinceaux. Plus tard, au sortir du collège, son père, qui était chef de bureau au ministère des Finances, l'avait mis auprès de lui ; là, il ne faisait aucune écriture, ni aucun chiffre et passait son temps à faire des dessins sur la table à l'aide de son canif. Son père, alors, se décida à le laisser aller à l'atelier en lui donnant un an seulement pour faire ses preuves, disant, avec juste raison, que dans l'art il n'y a pas de médiocrité et que s'il n'était pas réellement doué au bout de l'année, il lui trouverait une autre voie. C'est au bout de cette année qu'il exposa et fut reçu ; il était alors tout jeune et les réceptions au Salon n'étaient pas faciles comme aujourd'hui (2).

« Roqueplan était un caractère ; il était plutôt rêveur, quoique gai, d'une nature sensible, délicate, poétique, idéale avec des préoccupations philosophiques sur l'au-delà. Il avait commencé un roman et fait quelques vers sans les rassembler, quand une idée poétique lui traversait l'esprit. Il écrivait des lettres charmantes, pleines d'esprit ;

(1) Lettre du 23 mai 1906 (Archives de l'auteur).

(2) Il débuta en 1822 avec *Paysage* (soleil couchant) et *Roulier dans l'écurie* ; il obtint une deuxième médaille en 1824 et une première médaille en 1828.

c'était un délicieux conteur ayant le don de la narration... Camille et Nestor Roqueplan s'adoraient ; leur dévouement, l'un pour l'autre, était touchant et faisait l'admiration de ceux qui les connaissaient... » (1).

Un spectacle quelconque attirait son pinceau, comme le prouve ce tableautin (2) où l'on voit une dame dessinant, des mondaines, un jeune homme sur une plage qu'éclairent les reflets du soleil couchant et qu'encombrent des barques et des pêcheurs. Cela lui permettait de peindre, de peindre encore, de peindre toujours...

Arrêtons-nous devant *Les côtes de Normandie* (Louvre) ; *Le lion amoureux ; Promenade dans le parc ; Madeleine au désert ; Les Hollandais souscrivant en 1658 au profit des inondés ; Le moulin ; Pacy-sur-Eure ; Vue de Biarritz ; Les paysans de la vallée d'Ossau ; Les Espagnols de Penticosa ; Vues de Saint-Paul de Léon et de Sainte-Anne ; Les deux sœurs ; Plaisirs du soir ; La Bataille d'Elchingen ; Leda ; Gaston de Médicis ; Le ravin ; Le visa des passeports* et admirons, non sans quelque émotion, ses effets de soleil couchant dans lesquels il excelle, parce qu'ils correspondent à l'état de son âme dont ils sont comme le rayonnement.

(1) Pour le portrait physique, voir la lithographie de M. Alapho, au Musée de Draguignan. Notons, en passant, qu'il fut, lui aussi, lithographe à ses heures.

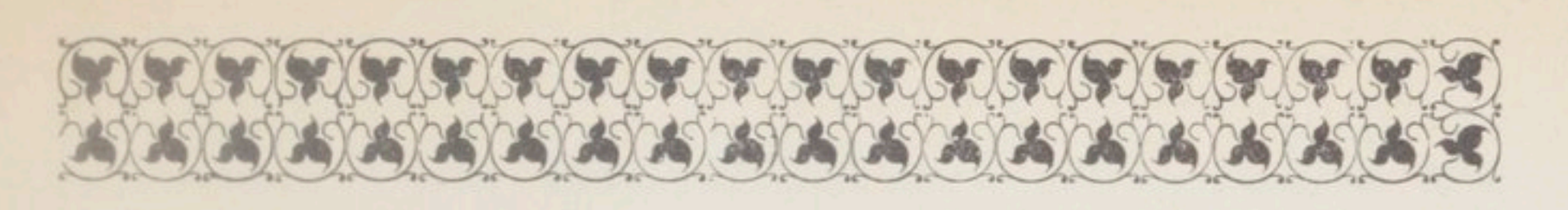
(2) Musée de Montpellier.

On lui doit aussi un certain nombre d'aquarelles enlevées à la pointe d'un pinceau aussi équilibré que primesautier. Il faut citer notamment une *Vue prise dans les Vosges*, au crépuscule.

Camille Roqueplan mourut en pleine gloire, au moment où il allait aborder la grande peinture d'histoire, au cours de l'exposition européenne des Beaux-Arts qui mettait en lumière sa nouvelle tendance d'ordre technique.

Ce peintre provençal, si varié, si sagace, si fécond, fut un maître français et exerça une grande influence sur la vision des paysagistes provençaux.

La postérité ne l'a pas grandi...



IV

HONORÉ DAUMIER

(1808-1879)

Thiers et Daumier n'ont pas aimé passionnément leur ville natale. Ambitieux de gloire, ils allèrent demander à la capitale la consécration de leur génie, se bornant à illustrer Marseille par le seul fait d'y être né.

Il existe au musée de Marseille un buste de Daumier, par Lenoir, et une statue de Thiers, œuvre de Clésinger. Mais il serait difficile de trouver sur une place publique une image lapidaire, rappelant au souvenir ces deux célèbres Marseillais.

Par contre, la figure historique de l'un se dresse sur plusieurs point de la France, tandis que le visage de l'autre s'élance des verts feuillages de Valmondois, la pittoresque commune de Seine-et-Oise où l'artiste, devenu aveugle, put heureusement terminer ses jours, grâce à la touchante générosité de son ami Corot.

Il est curieux d'observer Thiers vu par Daumier,

car la figure de celui qu'on s'est plu à appeler le libérateur du territoire a servi de pâture presque quotidienne à la verve mordante de son compatriote, notamment de 1832 à 1851. Suivre chronologiquement les transformations de la figure de Thiers à travers l'œuvre d'Honoré Daumier (1), c'est connaître la psychologie du type caricatural, en même temps que l'évolution de la technique de l'artiste.

Exagérer une particularité de la physionomie, non en lui faisant perdre son caractère, tel était le sens que Daumier entendait donner à ses créations caricaturales. Thiers était le premier à en rire et son rire n'avait rien de moqueur.

Au cours de son ouvrage *Histoire de la caricature antique et moderne*, Champfleury dit que le Thiers de Daumier n'est pas sans rapport de physionomie avec le grotesque profil du Punch anglais, ce qui est vaguement exact.

A propos d'une vignette de Cruikshank représentant Punch battu par sa femme, il ajoute : « J'y vois Monsieur Thiers malmené par la caricature, mais

(1) Né à Marseille, le 26 février 1808, mort à Valmondois, le 11 février 1879. Il naquit à l'extrémité de la rue Neuve-Saint-Martin, où son père Jean-Baptiste, poète à ses heures, tenait une boutique de peintre-vitrier. Cette maison, qui était située presque devant l'ancienne église Saint-Martin, a disparu, il y a une cinquantaine d'années. La mère de Daumier était Marseillaise.

comme Punch, il n'est pas homme à laisser longtemps le bâton dans les mains de son ennemi et il se pourrait bien, que tout à l'heure, ce soit lui qui rosse la caricature ».

Cette boutade est-elle juste ?

Un soir, présentés l'un à l'autre, Thiers fit le premier pas et lui serra la main, sans la moindre rancune, ne voyant en Daumier qu'un artiste de talent et un adversaire loyal.

N'oublions pas que Thiers a dit ceci : « Le plus haut degré de philosophie est de respecter la conscience d'autrui sous quelque forme qu'elle se présente ».

Si éloigné qu'il fût de ses idées classiques, il appréciait l'art de son détracteur dont le crayon mettait à nu les vices, les ridicules et les hypocrisies de son temps.

Artiste, Daumier était révolutionnaire à la manière d'un Delacroix (1) ; sociologue, il l'était, tantôt à la façon d'un Balzac, tantôt à celle d'un polémiste, comme il l'a surabondamment démontré soit dans *La Caricature*, soit dans *Le Charivari*, avec *Les actualités; Les gens de justice ; Les divorceuses ; Les femmes socialistes; Les gras; Les bons bourgeois; Les portiers; Les locataires et les propriétaires; Les philanthropes*

(1) Delacroix fut très lié avec le caricaturiste.

du jour et, en album, avec *Les idylles parlementaires; Les représentants représentés.* On peut évaluer à 4.000 le nombre des planches qui forment son œuvre lithographié.

Daumier déformait si peu et tellement dans le caractère qu'il est permis de se demander s'il a été caricaturiste au véritable sens du mot.

L'artiste ne dessinait pas directement d'après nature ; il emportait dans son estprit le type entrevu et, arrivé à son atelier du quai d'Anjou, il le faisait revivre par le crayon, la plume, la glaise ou le pinceau. Il instaurait le dessin de mémoire si préconisé à l'heure actuelle.

Le métier atteint son apogée dans les trois planches du *Ventre législatif*, tandis que dans *L'affaire de la rue Transnnonain* le mordant de son esprit n'a d'égal que celui de son procédé âpre et rude. Cette composition dramatique renversait toutes les règles du dessin en honneur à cette époque.

Ici le génie écrase le procédé.

Il aurait pu dire, comme Puget, avec une légère variante : « La pierre tremble devant moi ».

Il ne se servait du pinceau que pour les vêtements, et les rehauts de plume n'intervenaient que rarement dans les figures, ne se souciant pas de plaire aux yeux à l'aide du raffinement des modelés. Il n'a pas la finesse de Gavarni, mais Gavarni n'a pas la puissance du lion Daumier.

Ses dessins à la plume, souvent heurtés, sont inimitables. La science des attaches n'y est pas mise à contribution, mais il est difficile de faire sentir, d'une manière plus saisissante, le moteur qui anime ses personnages, les mobiles qui les guident.

Son œuvre peint très inégal se ressent de son admiration pour les grands coloristes de l'école flamande.

Il a transporté dans le domaine de la peinture ses dons d'observateur et de psychologue. Avocats, lavandières, saltimbanques, déshérités de la vie, spectateurs de théâtre, amateurs de tableaux, scènes de Don Quichotte (1), fables de La Fontaine, gens en omnibus, mélomanes, tout un monde divers est peint par lui, au moyen d'une touche puissante, sans grande préoccupation de l'équilibre des valeurs et émanant d'une palette plutôt sale. On devine que Jordaens, Goya, Delacroix ont passé dans ses rêves — rêves en partie irréalisés, par suite de son absorbant apostolat politique.

Il peint la colère avec du rouge, le vice avec du jaune et l'hypocrisie avec les demi-teintes. Citons : *Les voleurs et l'âne,* du musée du Louvre, qui ont un coloris quasi rembrandtesque ; *Le Christ outragé ; Le bon Samaritain ; Les Bacchantes ; Le meunier, son*

(1) Il existe une série d'esquisses mettant en scène les deux héros de Cervantès.

fils et l'âne ; L'amateur ; Le Malade imaginaire ; Le Drame ; Les Bohémiens.

Il a campé des types inoubliables, tels *Ratapoil* (1) et *Robert Macaire.*

Daumier, qui était modeleur à ses heures, un modeleur nerveux et tourmenté, mais voyant toujours juste, avait pétri dans l'argile, après tant d'autres, la figure de Thiers, à titre de document, au sortir d'une séance du corps législatif, et cette maquette coloriée était devenue la propriété de son ami Philipon, directeur de « La Caricature », auteur des légendes illustrées par lui.

Une lithographie en couleurs nous montre la salle des pas perdus avant la réouverture de l'Assemblée Nationale. Thiers, les lèvres rouges, les cheveux blancs, la houppe pointue, le nez crochu et recourbé, les lunettes très accentuées, est vêtu d'une jaquette bleue, d'un gilet jaune, d'un pantalon violet clair; ses mains sont derrière le dos; ses jambes écartées forment un angle et finissent en pointe, tel un compas entr'ouvert, comme il sied à un ministre « juste milieu ».

C'est un portrait documentaire autant qu'une caricature, car si le crayon le peint au physique, les couleurs prétendent le peindre au moral.

(1) La maquette terre de *Ratapoil*, appartient à M. A. Briand. Le Musée de Marseille possède une statuette bronze fondu en dix exemplaires.

La Physionomie de l'Assemblée, tel est le titre générique d'une série où Thiers est représenté nombre de fois.

Dans une lithographie souple et légère appartenant à cette série, le général Le Breton avance à l'ordre ; il se penche vers Thiers, il prend un visage bestial, son corps est dans une position horizontale les deux coudes en l'air. De profil, Thiers lui parle à l'oreille, sa tête immense a un volume plus fort que le reste du corps ; les cheveux blancs se relèvent en forme d'aile ; le front, les pommettes et le menton sont très saillants. Entre la brèche formée par la joue et la cavité de l'œil émerge un nez à angle droit qui ponctue la bouche agitée d'un rictus.

Voici *La Moisson* (encadrée) (1). Thiers, avec deux ailes, est presque nu, ayant une simple draperie ; il fauche dans un champ, le nez en bec, la bouche très fendue, la houppe hirsute ; les cils forment, avec la ligne basse des joues, deux ronds. Tableau !

Si ce n'est pas l'Amour, c'est, à coup sûr, un dieu malin que Daumier a entendu représenter à l'aide de son crayon lithographique gras et souple.

Sous le titre de *Légende de l'an 1850,* on voit Montalembert monter au ciel. La figure de Thiers apparait sous la forme d'un chérubin, les yeux ronds, le nez

(1) *Idylles parlementaires.*

d'orfraie, le menton recroquevillé, les ailes déployées et la houppe en forme d'accents circonflexes entrelacés.

Ailleurs, Thiers habillé en clown, la face souriante, pirouette devant des exemplaires du *National*, du *Messager de la Semaine*, du *Constitutionnel*, jetés à ses pieds.

Les discussions relatives à la presse lui inspirèrent une fantaisie intitulée : *Renouvelé du serment des Horaces*. Thiers souriant tient trois sabres où on lit : Lois contre la presse — Loi répressive — Loi exterminative, tandis que devant lui trois hommes prêtent serment.

Les Burgraves allant en guerre, montrent Thiers casqué, revêtu d'une armure et d'une culotte de velours ; il tient une énorme lance et marche au devant d'une urne où on lit « Suffrage universel ».

Marionnettes politiques. Sous ce vocable, l'homme d'Etat, souriant, tient Dupin et un général caché derrière un théâtre de guignol. Par terre, dans la coulisse, gisent des masques, des chapeaux, etc.

A côté, il a caricaturé Montalembert, de la Rochejaquelin, Molé, L. Faucher, Tocqueville, Dupin, Em. Arago, Veuillot, Lucien Murat, F. Fabre, Véron, Odilon Barrot, Rouher, Victor Hugo, à l'époque où le poète affichait des opinions orléanistes, Berryer, Louis Philippe, qu'il surnomma *Gargantua*, en 1832, ce qui lui coûta fort cher.

La tête piriforme du roi-citoyen, son tic à l'œil, se prêtaient à la déformation linéaire. Aussi, le nombre de « poires » cueillies par le crayon de Daumier fut-il considérable, à la grande satisfaction du duc d'Aumale, alors enfant, qui prenait un malin plaisir à aller voir le visage paternel interprété par le satiriste.

Il serait fastidieux de passer en revue toutes les compositions où Thiers, dont le type rappelle celui de M. Prudhomme, est mis en scène. Ici et là, il se dresse sur ses petits pieds, le ventre et les jambes formant comme une toupie ; ailleurs il se prélasse dans un char triomphal sous les traits d'un empereur romain...

Dans *Conciliabule chez le grand homme*, la mimique expressive des hommes politiques en vue est vraiment admirable ! Le génial caricaturiste a donné tous les rôles et tous les décors à l'auteur versatile de cette opinion justificative : « L'homme absurde est celui qui ne change jamais ».

On peut avancer que l'œuvre de Daumier constitue l'histoire satirique et vengeresse des règnes de Louis-Philippe et de Napoléon III. Il a représenté, d'ailleurs, la Caricature par une femme vêtue d'une tunique blanche, le visage courroucé, les cheveux en désordre ; elle court plutôt qu'elle ne marche, et tient à la main une cravache qu'elle agite et qui met en fuite tout un monde interlope.

Une composition tourmentée a pour titre *Dernier conseil des ex-ministres*. Au fond, apparait la République — type assez banal. Mais Daumier était si peu idéaliste ! Cette apparition met en déroute les membres du gouvernement qui s'enfuient dans un désordre admirablement exprimé.

O ironie ! L'homme d'Etat devait faire mentir l'artiste.

Si le caricaturiste contribua à renverser l'Empire, le caricaturé n'en contribua pas moins à fonder cette République, — idéal que la verve aristophanesque et les cinglantes philippiques de Daumier avaient préparé.

L'acharnement de Daumier à amoindrir son compatriote fut d'autant plus excessif que Thiers compta au nombre des plus grands amateurs d'art de son époque, ainsi qu'en témoigne la collection léguée au Louvre par Mme Thiers. Critique à ses débuts, il avait rêvé d'organiser le musée européen, à l'aide de copies des grands chefs-d'œuvre, et il projetait de mener à bonne fin une *Histoire de Florence*, à laquelle il avait travaillé pendant dix ans, lorsque la mort vint le surprendre.

Conservateur en toute chose, Thiers préférait la réduction ou la copie d'une œuvre consacrée par le temps à une œuvre contemporaine encore soumise aux caprices de la mode. Selon l'aveu qu'il fit un jour à Charles Blanc, l'art fut pour lui le plus sûr des

consolateurs, car il lui fit oublier les déboires et les amertumes de sa vie politique. Mais quel est l'homme public qui n'a pas d'ennemis. Ceux dont on dit qu'ils n'ont que des amis ne sont, le plus souvent, que des hommes sans caractère.

Thiers, ministre de l'Intérieur, nommait Ingres en qualité de directeur de l'Ecole de France à Rome, en 1834, et le chargeait de copier *les loges* de Raphaël et *Le jugement dernier*, de Michel-Ange. Travail de romain, s'il en fût, que personne, avant Thiers, n'avait eu l'idée de faire entreprendre. Si l'art n'avait pas été une arme pour Daumier, il se fut montré moins cruel envers son concitoyen qui demanda sans cesse à l'art d'améliorer son âme et d'adoucir son effort quotidien. Une question d'art lui faisait parfois oublier les affaires de l'Etat. Se sentir meilleur chaque jour davantage, n'est-ce pas la plus grande satisfaction qu'un homme puisse éprouver ?

Les courants de la mentalité publique ont diminué l'illustre historien et grandi le génial artiste. Marseille, leur mère, n'a-t-elle pas le devoir de se montrer plus indulgente ?

L'histoire, c'est la politique revue et corrigée par la sereine impartialité du Temps.

Pour la biographie générale, consulter l'ouvrage de M. Henry Marcel, ancien directeur des Beaux-Arts, directeur honoraire des Musées Nationaux et celui de M. Arsène Alexandre.

V

EMILE LOUBON

(1809-1863)

Comme beaucoup de jeune gens appartenant à la bourgeoisie aixoise, Loubon (1) étudia le droit, mais emporté par une irrésistible vocation, il alla de bonne heure à Rome, en compagnie de Granet (2), après avoir reçu les premières notions de son art à l'école de dessin d'Aix et au lycée de Marseille. La Ville Eternelle (3) frappa son imagination plutôt par les beautés de sa campagne et de son ciel que par ses monuments élevés à l'éternité. Les musées ne furent pas davantage les sources auxquelles s'abreuva son esprit ; il les parcourut en touriste, et lorsque, plus tard, il voulut

(1) Né le 12 janvier 1809, mort le 1er mai 1863.

(2) Les premiers dessins de Loubon ont un caractère religieux et se ressentent quelque peu de l'influence de Granet.

(3) Il y séjourna avec son ami de Beaulieu, élève de Constantin. Gustave de Beaulieu, complètement méconnu, mérite de prendre place dans la pléïade des paysagistes provençaux.

résumer sur la toile les impressions de son séjour à Rome, ce n'est point en présentant au public la copie d'une œuvre de Raphaël ou de Michel-Ange, mais par un tableau ayant pour titre : *Souvenir de la campagne de Rome.*

A Paris, où il se rendit après le classique voyage en Italie, il fréquenta les ateliers des principaux paysagistes et l'amitié de Roqueplan, de Decamps, de Troyon, fut pour lui une école à laquelle il paracheva son éducation artistique. En 1835, c'est-à-dire quatre ans après son arrivée dans la capitale, il exposait au Salon *Troupeau descendant les Alpes,* qui se faisait surtout remarquer par ce qui devait être la caractéristique de l'arabesque de ses compositions : le mouvement. Sa facture n'était pas parvenue à sa formule définitive ; la vision provençale n'avait pas encore influé sur sa main esclave d'une exécution blaireautée. Quoique très primesautier, Loubon ne parvint à sa manière qu'après des hésitations, ou plutôt au moyen d'une évolution assez lente, ce qui prouve que, malgré son caractère subjectif, l'art n'est pas le résultat d'une émanation inconsciente de l'âme humaine, comme le veulent les thuriféraires du dogme impressionniste.

Il existe une toile très curieuse de Loubon, dont il est difficile d'identifier le site ni de connaître la date et dans laquelle apparaissent, au fond, des montagnes couvertes de neige exécutées par un pinceau onctueux, tandis qu'au premier plan se déroule un terrain très

solide révélant, d'une manière presque complète, cette touche rude et âpre qui signera, plus tard, toutes ses toiles. C'était comme le présent et l'avenir de la technique de Loubon; les fonds symbolisaient, à mes yeux, le passé qui fuyait dans un lointain à jamais perdu et les bords inférieurs de la toile semblaient vouloir s'élargir comme pour laisser entrevoir l'avenir....

Les promesses devinées à travers les premières œuvres se réalisèrent de 1843 à 1863. L'avenir fut contenu dans une période de vingt années environ consacrées à la peinture du paysage et à l'enseignement du dessin, cette orthographe de la forme qu'il avait superficiellement apprise et que, dès 1845, il fut chargé d'enseigner. C'est, en effet, de 1845, année de sa nomination en qualité de directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Marseille, que date, pour l'art local, l'apostolat du peintre aixois dont la bienveillante pédagogie tendait à éveiller les jeunes artistes au sentiment de la nature et à les maintenir dans la voie où les poussaient leurs préférences, éclairant leur route, mais ne la frayant pas. Aussi bien, on n'enseigne pas le sentiment ; tout au plus peut-on le raffiner et le perfectionner. Son aimable autorité avait créé autour de lui un courant de sympathie qui entraina les plus réfractaires et le paysage qui, jusque là, n'avait vécu que sur un fond de routine, s'anima des premières émotions de la vie. Aubert, son prédécesseur, incarnait le culte étroit du contour ; Magaud devait, plus tard,

ressusciter l'idéal académique et rechercher la perfection de la forme. Avec Loubon, c'est l'étude de la nature excitée par une sensibilité aiguë et rendue vivante par une intelligente fantaisie qui tient lieu de doctrine, de pédagogie et de réformes administratives (1).

Certes, avant l'arrivée de Loubon, le paysage constituait un genre en honneur dans notre ville, un genre qu'Aubert lui-même, malgré sa qualité de peintre de figures et d'intérieurs, ne dédaigna pas de cultiver. Un paysage d'Aubert est même le prototype du paysage marseillais de la première moitié du XIXe siècle. Remarque curieuse, ses extérieurs paraissent d'autant moins lumineux que ses intérieurs le sont davantage. Paysagiste, Aubert est, en effet, sombre. Il paraît voir la nature à travers des lunettes noires. Mais quelle conscience dans le rendu et quel merveilleux anatomiste des arbres ! On peut dire qu'il a appliqué à la nature végétale toutes les qualités que l'on rencontre dans ses académies. Les pins développent leurs éventails avec une précision mathématique, les terrains s'accusent, les montagnes s'enlèvent sur les ciels et

(1) J'ai parcouru quelques lettres de Loubon à Boze, une d'elles contenait cette maxime : La nature est le seul maître qui soit digne d'être écouté. Dans une autre, il faisait connaître une innovation : il y aura, désormais, une femme à la classe de modèle vivant..., il faut que l'esprit des élèves s'éveille à toutes les sensations.

l'ensemble forme une eurythmie parfaite, mais auquel le sourire du ciel bleu ne parvient pas à enlever la triste mélancolie (1).

Loubon ne se borna pas à modifier cette calligraphie linéaire et à déranger les lignes d'horizon ; il réussit à faire venir à Marseille les sommités artistiques de Paris et à organiser des expositions qui permirent de faire fraterniser ensemble l'art provincial et l'art de la capitale. Ce contact était d'autant plus nécessaire que les jeunes peintres n'avaient pas encore pris l'habitude d'aller demander à Paris la consécration de leur talent. De grands artistes tels que Horace Vernet, Fromentin, Delaroche, Th. Rousseau défilèrent dans son atelier du boulevard du Musée et y firent l'éducation de la mode. Les Parisiens devenaient, ainsi, constatation curieuse, les pionniers de la décentralisation, en permettant aux Marseillais de demeurer à Marseille et en venant chercher dans notre ville une consécration provinciale.

Loubon possédait un tempérament de chef de file. Il avait l'entrain, l'esprit d'initiative, l'élan qui se communiquent et font des adeptes. Sa nature exubérante ne se réflétait pas seulement dans le mouvement qu'il imprimait aux êtres et aux choses reproduits

(1) Monticelli fut l'élève d'Aubert. Quel abîme entre le maître et l'élève, dont les paysages n'appartiennent pas plus à la région provençale qu'à toute autre région du monde, si ce n'est du monde de son imagination !...

sur les toiles ; elle se faisait sentir dans l'impulsion qu'il donnait à ses élèves favoris, à ceux en qui il devinait de précieuses dispositions, à Boze, Guigou, Engalière, Simon dont les intérieurs d'étable sont des modèles du genre, Huguet, Brest, Magy, Suchet, Ponson, Paul Martin (1), Jourdan, François Reynaud, Guindon, etc. Et son troupeau d'élèves, mouvant comme tel troupeau de ses moutons, allait brouter, non dans les sentiers battus d'un *servum pecus*, mais parmi des voies inexplorées, sous l'œil vigilant, autant que débonnaire, de ce berger éclectique, de ce pasteur de jeunes âmes qui faisait s'abreuver ses ouailles aux sources pures de l'idéal et leur donnait en pâture les vastes champs de l'art. Les bords de la Durance et ce vaste atelier en plein vent qui s'appelle Allauch furent les endroits de prédilection.

Mais les influences basées sur l'autorité et la sympathie ont une ténacité parfois nuisible, en ce sens qu'elles sont susceptibles de paralyser les manifestations de la personnalité artistique ; la manière du maître devient une mode et crée des imitateurs. C'est ce qui arriva pour Loubon dont tout le monde tenait à honneur de se dire l'élève. Toutefois, beaucoup n'imitèrent pas son procédé et ne voulurent voir en

(1) M. Etienne Martin, son fils, peintre, musicien, littérateur, est un artiste enthousiaste qui fait honneur à la Provence. Il a eu la pieuse pensée de réunir en un volume diverses études sur le regretté aquarelliste.

lui qu'un apôtre ayant arraché à la nature un des nombreux voiles qui la cachent à ceux-là mêmes dont la mission consiste à l'interpréter en toute indépendance, en dehors de toute idée préconçue.

Engalière et Guigou, ce dernier surtout, se laissèrent influencer par la technique de Loubon. Guigou cerna les contours et donna à l'arabesque des reliefs de médaille. Les tons s'harmonisent avec éclat, bien qu'ils soient souvent aigres. Ils parut considérer le vaste atelier de la nature comme celui d'un lapidaire. On dirait, en effet, qu'il peignit, non avec des couleurs, mais avec une palette chargée de pierreries. Il renchérit sur le procédé de Loubon. Engalière fit preuve de plus d'indépendance. Sa ligne fut moins dure, mais il conserva dans sa vigueur de coloriste l'âpreté de Loubon, à laquelle il ajouta une note chaude, une impression forte.

Seul, Aiguier comprit l'influence de l'atmosphère sur le paysage. Il est le lien entre l'école de Loubon et les paysagistes contemporains à qui l'on doit la conquête définitive de la lumière.

Le bruit, le mouvement, le tourbillon, les gestes exubérants, nous trouvons tout cela dans la plupart des toiles de Loubon dont le titre de quelques-unes est suffisamment explicite : *Troupeau en marche; Les bergers émigrants; Fuyant l'orage; La Razzia; Retour de la montagne ; Emigration pendant le choléra ; Départ pour la ferrade,* etc... Ici, ce sont des chiens

dont l'ombre se dessine sur la route et qui harcèlent un troupeau; là, des chèvres et des moutons excités par la gaule d'un berger ou le fouet du mistral ; là encore, des taureaux, des vaches, des brebis et des chiens qui dévalent dans la plaine se heurtent et se bousculent dans un mouvement désordonné, enveloppés d'un fin nuage de poussière, bêlant, aboyant, beuglant, se ruant à l'assaut d'horizons inconnus. Plus loin, ce sont des chèvres agitant leurs sonnailles ou des vaches qui se cabrent, agacées par la gymnastique d'un chien ou encore une longue théorie d'hommes, de femmes, d'enfants, les uns allant à pied, les autres juchés sur des chevaux et entassés dans des charriots qui fuient sous la poussière vers des collines salubres, semées de villas, pour se soustraire au ravage du fléau qui désola Marseille en 1849.

Presque partout, c'est la peinture de l'activité, de la multitude, de la hâte, de l'effarement... Les œuvres de Loubon sont rares qui nous font assister au repos des bergers ou goûter le calme d'un décor pastoral. L'idéal *poussinesque* ne le hante pas et, s'il a quelquefois rêvé devant les charmes de la campagne romaine, il a évidemment oublié d'aller en Arcadie. Ses moutons ne paissent pas silencieusement sous l'œil attendri d'un berger extatique et ses bœufs ne tracent pas leur paisible et fécondant sillon ; ils ne s'avancent pas gravement, tels de vieux philosophes. Dans leur œil si doux, si profond et souvent chargé de rêves, il n'a

pas cherché à découvrir les secrets de leur vie animale, ni à oublier les chagrins de sa vie privée.

Qui ne connaît la *Vue de Marseille*, prise des Aygalades, que l'on conserve au musée de cette ville, et les *Menons en tête d'un troupeau de la Camargue*, du musée d'Aix ? Ces deux tableaux, exécutés en 1853, renferment, comme tous ceux de cette période, les qualités et les défauts inhérents à sa technique. Ils nous le montrent dans sa manière définitive, celle par laquelle il a conquis son individualité. Sa palette était plutôt grise et brune. Il ne soupçonna pas, en effet, toutes les ressources de la gamme chromatique ; il ne comprit pas le parti que l'on peut tirer des *cadmiums*, des verts gais et des rouges sonores en les harmonisant au moyen d'habiles juxtapositions.

Après avoir fait préparer sa toile à la colle, afin qu'elle séchât plus vite et que les aspérités de sa pâte devinssent plus fermes, il s'empressait de la dessiner au fusain, d'y jeter sa composition. Il promenait sur les rochers et sur les points culminants, de menus empâtements, de petits « gratillons » au moyen d'un couteau et faisait glisser son pinceau, sans glacis, sur les parties destinées à jouer un rôle secondaire. Grumeaux et frottis sont posés à la bonne place, franchement, avec un tour de main personnel. La terre de Sienne et la terre d'ombre sont ses couleurs de prédilection, car elles s'harmonisent avec la mélancolie de ses visions qu'estompe toujours une tonalité brune,

quoique ses personnages ne paraissent nullement être sous cette influence. Le bleu est rarement employé, et lorsqu'il se montre pour simuler le ciel ou une blouse, il est dépourvu d'éclat et de transparence, toujours enveloppé d'une ombre grise. Les rouges s'éteignent, les verts s'assombrissent. Les nuages qui pendent au-dessus de la tête des personnages semblent participer de la matière. S'ils n'ont pas la forme des rochers et des terrains, ils en ont la consistance, la dureté, ce qui est évidemment un non sens incompréhensible chez une nature délicate.

Cette particularité prouve que l'art, chez lui, ne faisait pas corps avec le métier et que le procédé n'obéissait pas au sentiment.

Il ne faudrait pas en déduire que sa touche fut lourde et que sa pâte eut des épaisseurs de maçonnerie. A laisser tomber les rayons du jour sur telle de ses œuvres, on s'aperçoit bien vite que la couleur, si granuleuse qu'elle paraisse, a été posée à fleur de toile et que certaines rugosités sont dues, non à une construction à mortier, mais aux artifices de la touche.

Ses animaux sont curieux à observer, car on devine que l'artiste les a plus particulièrement étudiés (1).

(1) Parmi les animaliers provençaux, il convient de citer Paul Vaison, né à Gordes (Vaucluse) (1842-1911).

Voir l'ouvrage de l'ardent écrivain Jules Belleudy, l'un des apôtres les plus convaincus de la cause provençale, à qui l'on doit, dans le domaine de l'art : *J.-S. Duplessis, peintre du roi ;*

Ses cartons renfermaient, d'ailleurs, un nombre considérable de types dessinés au cours de ses excursions à travers le Midi. Leur structure le préoccupe plutôt que leur forme extérieure. Ses masses d'animaux sont toujours guidées vers le même but et presque dans le même sens, bien que leurs poses soient pleines de naturel et arrangées avec esprit. Une action commune les fait mouvoir. Troyon, lui-même, à ses débuts, ne dédaigna pas les conseils de Loubon, qui a esquissé plus d'une chèvre ou d'un mouton dans les tableaux de l'illustre maître français devenu son ami.

La *Vue de Marseille,* acquise par la ville en 1857, est un morceau de premier ordre, si l'on se place à deux points de vue spéciaux, l'aération et la mise des détails en perspective. Le mistral fouette les vaches et fait avancer les bergers dans un mouvement remarquable de précision rythmique, la sensation du vent y est si bien rendue, que l'on a comme l'illusion de la réalité, et l'étendue dont la toile se creuse a de si audacieux reculs, que l'œil inquiet semble parcourir la distance réelle.

Les *Menons,* du musée d'Aix, nous montrent une rangée de dix boucs noirs, presque tous vus de face, mais se détachant en vigueur dans les poses les plus curieusement observées. Ils sont revêtus d'un col de

J.-J. Balechou, graveur du roi ; L'œuvre de Victorien Bastet, statuaire ; Antoine Grivolas, peintre de fleurs et paysagiste ; René Seyssaud, le peintre, le poète ; Le peintre Louis Gautier.

bois d'où pend, en guise de cravate, un bourdon que leur incessante gymnastique rend sonore. Leurs cornes nerveuses, semblables à des ailes déployées, se profilent sur la poussière des fonds où s'estompe un troupeau conduit par trois pâtres, l'un monté sur un âne, l'autre scandant, par des gestes précipités, la marche onduleuse des bêtes, le troisième fouettant à tour de bras, les brebis paresseuses. Les menons, avec leur œil faunesque, leurs pattes torses, leur échine osseuse, disposés dans des raccourcis pleins d'imprévu, sont agités d'un frisson intérieur qui les fait danser sur place et donnent au mouvement de leurs sabots un dessin capricieusement insaisissable.

Comment s'expliquer, si ce n'est par la force de l'académisme, que nos artistes soient demeurés aussi longtemps insensibles aux séductions des paysages provençaux, et que la majorité des plus grands d'entr'eux n'ait brillé que dans la figure ou le portrait, tels Puget, J.-B. Vanloo, Fauchier, la Duparc, Joseph Parrocel, Granet, Réattu, Papety, Ricard ?

Certes, Roqueplan, Courdouan, de Beaulieu, Aiguier, Loubon, Engalière, Guigou, furent des paysagistes fort distingués, Loubon surtout ; mais ni les uns ni les autres n'ont complètement saisi le côté pittoresque de la physionomie du terroir; ils ne purent élever leur genre au même degré de perfection. Il est au moins curieux de constater que le provençal, dont le tempérament pourrait justifier le déterminisme, autant que

les théories de Condillac, n'ait pas subi plus tôt l'influence ambiante et que l'harmonie préétablie entre la créature et le sol foulé par elle, ne se soit pas fait sentir avec plus d'énergie. Quelques-uns, parmi nos peintres, se sont bien laissés aller à leur penchant, mais ils n'ont pu parvenir à donner l'illusion complète de la réalité.

La conquête du soleil n'est pas définitive, malgré les efforts de Théophile Décanis, le plus provençalisant des paysagistes disparus. Que les artistes poursuivent donc leurs explorations, sans craindre que les ailes de leur âme, comme celles d'Icare, ne fondent au contact de ses vivifiantes clartés (1).

(1) Le paysage provençal compte, à l'heure actuelle, de nombreux et brillants représentants.

VI

GUSTAVE RICARD

(1823-1873)

Ce qu'il y a de plus intéressant à étudier dans l'œuvre de Ricard, c'est son procédé.

Sa vie fut comme celle des peuples heureux, elle s'écoula sans événement mémorable (1). On le vit parcourir des villes d'Europe, non point pour y découvrir des types de beauté susceptibles d'alimenter son pinceau, mais dans l'unique but de trouver parmi les principales collections publiques du monde, les recettes de métier des grands portraitistes. De même qu'un chercheur, avant de dire son dernier mot sur une invention, s'ingénie à combattre tout ce qui a été fait par ses devanciers, de même Ricard veut approfondir

(1) Né à Marseille, le 1er septembre 1823, rue de Rome, 85, mort à Paris, le 23 janvier 1873.

Pour la biographie, voir les écrits de M. Camille Mauclair, l'éminent littérateur d'art, Louis Brès, André Gouirand, Charles Yriarte, Paul de Musset.

la technique de chacun des maîtres qui se sont illustrés dans la portraiture. Il étudie Van Dyck, Léonard de Vinci et le Corrège en Italie ; Rembrandt en Hollande ; Rubens en Belgique ; Reynolds, Gainsborough et Lawrence en Angleterre. Il promène sa prunelle avide sur leurs œuvres, scrute, analyse, copie à l'envi et, après avoir mis à nu les dessous qui font mouvoir l'épiderme, il compose une formule qu'il fait sienne en la qualifiant du mot familier de *sauce*.

Quel est donc ce procédé, cette *sauce*, dont les artistes se sont souvent préoccupés et dont Ricard lui-même se montrait si fier ?

Ricard s'est portraituré trois fois au cours de sa vie et, par une singulière coïncidence, chacune de ses toiles marque une phase caractéristique de son évolution. Il semble qu'il ait voulu se servir de témoin à lui-même et conquérir sa physionomie morale par son propre visage, en incarnant dans ses traits la résultante de ses efforts vers une technique toujours meilleure, quelque difficulté qu'il ait éprouvée à se peindre avec exactitude, car, selon son aveu, il ne rencontra jamais un modèle plus difficile à interpréter que lui-même.

A l'âge de 18 ans — en 1841 — il peint sa première effigie. Elle révèle de sérieuses qualités classiques auxquelles viennent s'ajouter la fraîcheur et la puissance du coloris. C'est, d'ailleurs, par la couleur que Ricard se distingua à ses débuts. A l'atelier d'Aubert,

comme à celui de Léon Cogniet, il se séparait sur ce point de la plupart de ses condisciples dont l'esprit classique devait persister après la scolarité. Il était coloriste, non point à la manière des peintres actuels qui cherchent à faire crier la couleur, sans se soucier des accords, mais au sens exact du mot, c'est-à-dire par l'harmonie de l'ombre et de la lumière dans leurs rapports avec le ton local, quelle que soit sa nature ou son intensité.

Le 13 juin 1842, Magaud, qui devint par la suite un ami intime de Ricard, écrivait de Paris au vieux maître Aubert : « M. Ricard qui a fait ses débuts à l'atelier, est bien, comme vous me l'avez dit, un jeune homme parfaitement doué, il a exécuté quelques esquisses dont le principal mérite consiste dans la couleur. Je suis convaincu qu'il parviendra à dépasser tous les autres ».

Cette double prophétie s'est réalisée. Ricard surpassa ses camarades sur le terrain de la portraiture et demeura coloriste, tout en modifiant sans cesse ses procédés dans le sens d'une subtile simplification. Il se plut surtout à rechercher les tours de force, il voulut arriver au maximum d'expression par le minimum d'exécution. Atteindre à la vérité psychologique, identifier telle particularité physique, un pli de l'épiderme, une saillie, un creux, l'empreinte d'une émotion, avec le caractère non point permanent, mais accidentel du modèle, tel fut le but à la poursuite duquel il se lança,

dut-il, pour y parvenir, négliger pendant trop longtemps son individualité.

De l'âge de 18 ans à celui de 30 ans — période au cours de laquelle il peint les portraits de M. Victor Vaïsse, d'Emile Bouquet, de Mme Sabatier, de Mlle Clauss et du docteur Philip — sa coloration, sans lui être absolument personnelle, s'éloigne un peu de celle que l'on a l'habitude de voir dans les portraits officiels. A la vigueur du modelé, il ajouté une efflorescence de chair qui émerge des étoffes élégantes arrangées avec un goût aristocratique. Ces effigies ne sont pas dépourvues de réminiscences. Il vient de visiter Rome, Londres, Amsterdam, Anvers, et la gestation est rendue pénible par l'encombrement des éléments disparates qui combattent sa personnalité. Il a tant copié ! Il a copié l'*Homme au gant,* du Titien; les portraits de l'*Infante Isabelle* et de *Charles Ier*, par Van Dyck ; de *Rembrandt,* par lui-même ; *Antiope,* du Corrège ; la *Sainte Famille,* de Rubens, et un grand nombre d'autres morceaux dont l'énumération serait inutile. Il est tel de ces portraits, celui de Mlle Fanny de K..., par exemple, qui remontant l'action du temps, a toute l'allure d'une vieille toile.

A la fin de cette période, dès 1853, commence sa réputation, qui s'accroît au fur et à mesure que diminue sa fidélité aux souvenirs des musées. Son portrait à 30 ans marque une étape décisive. Un heureux

courant d'opinion créé par la critique favorise l'épanouissement de son système. L'esthétique a fait de grands progrès. Le temps n'est plus très loin où la ressemblance était considérée comme le dernier mot du métier de portraitiste et où la minutie photographique des détails tenait lieu de critérium. Cette croyance commence à être battue en brèche et la personnalité artistique est regardée, à bon droit, comme le *deus ex machinâ* au moyen duquel s'expliquent les mystères de la représentation de l'instinct humain. Plus cette intervention se fera sentir et plus la valeur du portrait s'accroîtra esthétiquement. Ce que nous admirerons alors, ce sera moins la ressemblance du portraituré que celle du génie artistique du peintre qui aura vu ses modèles d'après lui, en teignant leur physionomie des sensations éprouvées en face d'eux-mêmes, de sorte que l'on pourra reconnaître le *moi* de l'artiste avant l'individualité du modèle.

Mais de quelles couleurs se compose sa palette ? C'est une question à laquelle il m'est possible de répondre, car je possède une note écrite de la main de Ricard, qui indique sa recette. Il emploie du blanc, de l'ocre jaune, du noir d'ivoire, du bleu outremer, du brun rouge et de la terre de Sienne brûlée, et, avec cette gamme, il pose sur les visages les airs les plus variés. les expressions les plus inattendues. Très souvent, il ne se sert que d'un fragment de gamme procédant par intervalles diatoniques. Ses thèmes ne sont pas dus

au hasard. Il les recherche, il ne veut pas interpréter tout le monde, il entend être le maître de son inspiration et choisir ses modèles, ceux qui peuvent lui parler le langage mystérieux de l'âme, de sorte que, par un curieux choc en retour, le portraituré reçoit une partie de la notoriété du portraitiste et devient un de ses fils spirituels.

C'est un Ricard !

Oui, c'est un Ricard, mais un Ricard hanté, non point maintenant par la manière des maîtres, mais par la tenue de leurs œuvres, leur atmosphère spéciale. Ses têtes n'ont pas l'acuité du regard de celles de Van Dyck, elles ne témoignent pas de la puissance d'expression que Rembrandt a su tirer du clair-obscur. Il ne possède pas la vigueur manuelle de ces maîtres, ni la grâce maniérée d'un Reynolds, ni surtout la fausseté brillante d'un Lawrence. Mais s'il tient compte de l'affinité existant entre la nature de son modèle et celle du type coutumier à chacun de ces grands peintres, il ne résout pas moins le problème passionnant de l'entité avec une émotion picturale et une subtilité d'analyse qui n'appartiennent à aucun de ses devanciers.

Le portrait qu'il fit de Loulon, en 1856, est un chef-d'œuvre. C'est dans ce morceau qu'il s'est montré le plus profondément personnel. Le portrait de Mme *** nous fait songer à Van Dyck, celui de M. Fitch à Léonard, celui de Chenavard à Reynolds. La tête de

Loubon ne nous parle que de Ricard, après nous avoir raconté l'ancien directeur de l'Ecole des Beaux-Arts. « Quiconque n'a jamais vu Loubon, me disait un jour un ami du regretté animalier provençal, le connaît à fond en examinant le portrait qu'en a fait Ricard ». Il l'a saisi, en effet, de la façon la plus expressive, dans sa pose familière, avec son rictus plein de bonhomie, ses traits déformés par la maladie et le travail, sa moustache pendante où l'abus de la cigarette a posé sa tache jaune indélébile. Très ressemblant et très vivant, il affiche la finesse et l'esprit du modèle, la douceur de son œil bleu ; il en accuse le caractère et en écrit la biographie intellectuelle au moyen d'un procédé dont la simplicité matérielle n'est égalée que par la complication du sens moral. Un peu de blanc, du bitume auquel il ajoute du jaune de Naples, et voilà le dessous préparé. Il esquisse les dominantes par un modelé rapide, puis il dénonce les parties lumineuses avec des glacis composés de couleurs pures fortement huilées, et par des demi-pâtes. La magie des ombres sera mise en relief, au moyen de frottis, qui leur donneront la transparence, la finesse et le velouté. Quant à la toque, familièrement posée sur la tête, quelques notes de blanc et quelques touches de bleu en frottis balayés avec le doigt suffiront pour la rendre d'une exactitude telle, qu'elle fera l'admiration de ceux — hélas ! assez rares aujourd'hui — qui fréquentèrent l'atelier du regretté maître provençal.

Ce portrait nous donne la clef des préoccupations matérielles de Ricard. Nous les retrouvons, d'ailleurs, dans presque toutes ses œuvres, sauf peut-être dans la figure de Puvis de Chavannes, très montée en couleurs, qu'il fit à Paris, à l'époque où il avait un atelier commun avec Delaunay. Le portrait de la vicomtesse C***, avec ses ombres foncées et chaudes, s'enlève en grisaille coloriée par des demi-pâtes, celui de Mme Borel en grisaille coloriée glacis et demi-pâte. Le buste de M. Chaplain monte dans une symphonie en gris rose par intervalles chromatiques, sans la moindre note sombre. L'effigie du comte Brianichi est peinte dans la pâte et reprise par demi-tons, celle de la baronne de Poilly est glacée et reglacée par tons rompus sans ombre, celle du comte de Pracomtal est préparée en grisaille glacée par touches de couleurs et grisonnée par dessus, celle enfin de M. Taigny se détache en clair colorié et s'achève en demi-pâte. Le portrait de Papety, du Musée de Marseille, qui devait être mis à l'effet au cours d'une séance et qui resta inachevé par suite de l'arrivée intempestive d'un ami commun, M. Sabatier, montre, dans une certaine mesure, la préparation des dessous.

Il prépare ses ébauches avec une grande facilité, mais il éprouve un certain embarras à terminer le morceau qu'il abandonne toujours à regret, car il estime qu'il est resté quelque chose au bout de son pinceau et que tout n'est pas sorti de la conscience du

modèle. Il étudie chaque partie du visage d'une manière méticuleuse, ne négligeant que les lèvres dont le carmin presque pur forme invariablement la couleur. Ses fonds savent faire valoir les carnations et s'harmonisent admirablement avec les formes. C'est toujours dans une demi-obscrité qu'il peint. Nous avons ainsi l'explication matérielle de cette atmosphère mystérieuse et sombre qui enveloppe ses évocations.

Après avoir procédé par tons et demi-tons, Ricard, vers la fin de sa carrière, spiritualise, quintessencie, se livre à des arguties. Son portrait, à l'âge de 49 ans, c'est-à-dire à la veille de sa mort, nous le montre coiffé d'une calotte, le visage se terminant par une longue barbe de moine. Il est méditatif. Les problèmes de l'au-delà le préoccupent maintenant. Il veut dépasser les limites d'un portrait, de la vie matérielle. Il s'ingénie à pénétrer dans le sens intime à travers les apparences ; par les yeux, par le front et par la chair, il voit la trace que laisse sur le visage la lente accumulation des sentiments ataviques. Lancé dans cette voie, il marche sans cesse, désirant aller toujours plus loin, et par une sorte de prescience inquiète, il entend peindre sur le masque humain les futurs arrêts du destin, les ombres de la fatalité. Il veut peindre le rêve, modeler le sentiment, dessiner l'émotion, matérialiser l'impalpable. Constatation vraiment étonnante : plus il analyse et plus il persiste à recourir à des procédés

simples ou neutres. Son outil se transforme ; il invente des pinceaux, donne à ses palettes une forme étrange, modifie la silhouette de ses chevalets, réduit de plus en plus ses moyens d'exécution. Il s'amuse, et à la longue, s'use à ce jeu. J'ai, sous les yeux, une lettre adressée de Londres par Ricard à son frère, le 3 février 1871 (1), c'est-à-dire deux ans avant sa mort :

« Mon ébauche du portrait de Mme Stephenson, une assez célèbre beauté du beau monde de Londres, écrit-il, fait la joie de tous ceux qui le voient ; je reviens — non pas à ton étonnement, mais au mien — à une peinture tellement simple et sobre que je n'ai plus besoins d'ébauche autre que quelques traits de crayon rehaussés de blanc et que je fixe avec de la térébenthine vaporisée ».

De la térébenthine vaporisée ! Voilà en quoi se résume la dernière phase de la technique de ce grand artiste à qui Marseille songe à élever un monument et qui est peut-être le premier peintre de portraits du XIXe siècle.

(1) Archives de l'auteur.

Il eut un précurseur en Laurent Fauchier (1643-1672). Parmi les noms qui ont illustré la peinture provençale, celui du portraitiste aixois est le moins connu. Pourquoi ? Parce qu'il eut le grand tort d'être modeste et de mourir jeune : deux défauts que la postérité ne pardonne pas. Hélas !

VII

ADOLPHE MONTICELLI

(1824-1886)

Le Musée de Marseille, et, plus tard, le Musée du Louvre furent les premières sources auxquelles Monticelli (1) abreuva son imagination, les deux grandes écoles qui commencèrent à l'initier aux secrets du coloris de Rubens, du Titien, de Véronèse, du Tintoret, de Delacroix, et qui lui firent découvrir, peu à peu, la voie où s'est affirmé sa personnalité. Peu d'artistes ont subi plus d'influences et éprouvé plus de difficultés que lui à choisir un genre et à adopter une manière. Coloriste, il ne l'a pas toujours été. Il l'est devenu ; car on devient coloriste, le sentiment de la couleur n'étant

(1) Il existe au musée Granet un tableautin de ce peintre : *Les Monticelli.* Il évoque le nom du coloriste marseillais qui signifie en italien petites montagnes .(Puget a, en français et au singulier, la même étymologie).

Adolphe Monticelli naquit à Marseille, rue Longue des Capucins, 6, d'une famille originaire de Naples, le 14 octobre 1824, et mourut dans sa ville natale, le 26 mai 1886.

pas toujours dû à l'innéité. La tradition vénitienne en est une preuve. Qui sait ? Monticelli, qui a une certaine affinité de vision avec les Vénitiens, tire peut-être son origine de la patrie du Tintoret.

Enumérer les influences subies par lui, ce serait faire la nomenclature de tous les artistes ayant sacrifié à la couleur depuis le XVIe siècle jusqu'à notre époque, sans oublier les petits maîtres, notamment Watteau, « ce demi-flamand acoquiné aux élégances parisiennes ». C'est ce qui explique, en partie, pourquoi il est impossible de ramener ses procédés picturaux à une manière unique. Sa touche a, en effet, varié suivant les époques, et, détail moins puéril qu'on ne croit, suivant l'état dans lequel se trouvèrent ses outils.

Au début, lorsqu'il pense à Baron et à Diaz, elle est blaireautée, puis, elle s'affermit brusquement. Il écrase alors ses tubes sur la palette, l'encombre de couleurs et procède par touches martelées, menues, tenaces et violentes, complètement insensible aux beautés de la forme. Mais dans cette manière, comme dans toutes les autres d'ailleurs, il n'approprie pas sa facture à la substance des objets, et, ses œuvres, malgré le manque de fermeté des molécules qui les composent, n'ont pas l'accent de l'improvisation.

Après cette période, par une réaction très compréhensible chez un artiste sans méthode, il applique sur son support une pâte très lisse et presque incolore qu'il réchauffe peu à peu, mais qu'il pose à plat et de telle

manière que chacune de ses compositions ressemble alors au plan polychrome de quelque ville du pays des chimères. Il se ressaisit et revient à ses empâtements, à ses tailles en facettes, destinées à faire tressaillir les surfaces, jusqu'au jour où sa touche se compose de larges bandes crues et horizontales, pareilles à des damiers aux cases irrégulières et, où il utilise, dans les coins de son tableau, les raclures de sa palette, condiment qui viendra pimenter encore son infernal ragoût de pâte.

Quant à sa manière finale, à laquelle il est arrivé par une marche descendante assez lente, mais fatale, elle est la parodie de toutes les autres. Et il est d'autant plus coloriste qu'il accuse moins la forme. Au cours de cette période, l'œil du personnage est quelquefois simulé par un point, le nez par un accent, la bouche par un tiret, et lorsque nous voyons apparaître visiblement ces parties du visage, soyons sûrs qu'elles sont l'œuvre d'une main aussi étrangère que sottement complaisante, servie par la complicité d'un vermillon honteux, car on n'a pas craint de farder et surtout de pasticher Monticelli, lui qui fut tellement inimitable qu'il n'eut pu se copier lui-même.

On s'est beaucoup mépris, d'autre part, sur la facilité avec laquelle il maniait la brosse. « Ils croient, confessait-il un jour à un de ses confrères, que je peins vite, rien n'est moins exact ». Une fois la cuisine de sa palette terminée, il s'occupe de l'effet et ce n'est

qu'après des tâtonnements qu'il parvient à donner les valeurs définitives. Tel un chimiste à la poursuite de combinaisons, Monticelli se renferme dans son atelier pour s'y livrer à des recherches de colorations sur sa palette devenue entre ses doigts un alambic mystérieux. Avec lui, l'harmonie n'est pas toujours obtenue par la juxtaposition ou la superposition des teintes pures ; elle est aussi la résultante de mélanges patiemment obtenus et de l'emploi du ton sur ton, à la manière des Chinois et des Japonais. Il n'a donc pas été impressionniste, au sens technique du mot, ou plutôt, il l'a été incidemment, puisqu'il n'a pas toujours dissocié les tonalités, système qui constitue le fondement de l'impressionnisme.

On trouve un parti-pris en étudiant les Vénitiens, les Flamands et les Hollandais ; on en chercherait un vainement en parcourant les œuvres du coloriste marseillais ; chacune d'elles est un essai, le résultat d'une nouvelle expérience. S'il recherche l'analogie des contraires, il ne néglige pas non plus l'accord des semblables, s'amusant avec la couleur, sans trop s'attarder aux données de la science, ni aux jeux de l'atmosphère et de leur action au point de vue optique. Il semble que la couleur et la lumière n'étant pas l'une dans l'autre, le ton tire sa propre puissance de lui seul, au lieu de la devoir à la lumière qu'il appelait le « fort ténor » dans son langage imagé comme son pinceau. Cette métaphore devait certainement lui être

chère, puisqu'il était mélomane ; il possédait une agréable voix (1) et je dirai du peintre, non du chanteur, qu'il avait aussi une belle voix dont il ne se servait pas pour interpréter avec justesse la grande partition de la nature.

Il faut surtout voir en lui un décorateur excentrique, un habile manieur d'effets de couleur, ayant eu à sa disposition une pâte de maître, mais dont il ne s'est servi que pour produire des œuvres exemptes de pensée et de vie intérieure, sauf peut-être dans quelques portraits où il s'est trop visiblement préoccupé de Ricard, sans cependant atteindre à la vérité psychologique du premier portraitiste français du XIXe siècle.

Le bitume est sa substance de prédilection. Avec la terre de Sienne brûlée, il forme ses dessous. Peignant sur toile et sur panneau, en pâte fluide et ronflante, sans aucun dessin préalable, il utilise, parfois, le ton même du panneau (2) lorsqu'il le croit appelé à lui fournir une note susceptible de s'harmoniser avec ses taches vibrantes ou apaisées qui, incohérentes d'abord,

(1) Monticelli s'était destiné au théâtre, mais il y avait renoncé, estimant qu'il avait les jambes trop courtes.

Il peignait parfois pendant la nuit. Son atelier-chambre du cours Devilliers offrait un spectacle indescriptible.

(2) Il employait de préférence des bois de lits, principalement le noyer, qu'il faisait soigneusement raboter, paraissant attacher une grande importance à la durée matérielle de ses œuvres, dont la photographie est impuissante à reproduire le caractère.

prennent ensuite corps, au fur et à mesure que l'artiste aperçoit à travers son imagination les choses destinées à être évoquées, car en commençant une œuvre, il ne sait pas toujours ce qu'elle va représenter. Cet état d'esprit justifie ses erreurs de proportions et l'absence de liens entre ses personnages, grandes dames, poupées ou fantoches. Nous comprenons alors pourquoi ses tableaux nous donnent l'impression d'œuvres inachevées. Mais quelle joie pour lui de caresser avec le bout de son doigt, enduit de carmin, un beau dessous bitumeux qui prend ainsi un ton chaud et velouté ! Et quelle joie aussi, après de patientes recherches, d'avoir trouvé un effet bruyant à l'œil, de pouvoir *oser* placer un ton turbulent à côté de notes harmonieusement groupées !

C'est ce qu'il appelle « poser son double six ». Avec lui, le blanc n'existe pas en réalité, il le combine avec des pigments rouges, jaunes, bleus, qui lui donnent un éclat amusant, une puissance colorifique inattendue. C'est peut-être sa façon de démontrer que la couleur blanche contient toutes les autres couleurs. Employant à satiétié les huiles grasses et les vernis mous qu'il colore encore, il s'ingénie à produire tantôt des surfaces mates, tantôt des effets miroitants, surtout quand ses toiles sont vernissées comme des poteries.

On a parlé, il y a quelques années, d'un paon que l'artiste avait peint sur un panneau et que le specta-

teur y cherchait en vain. Le peintre assura qu'il apparaîtrait deux mois après et, effectivement au bout de ce laps de temps, le paon rayonna comme un arc-en-ciel, — phénomène qui résulte d'une réaction chimique, des *embus* dont cette partie de la toile semblait être dévorée et qui, à la suite d'une dessiccation complète, s'étaient enfin évanouis. Il ne composait pas en couleur ; il rêvait en couleur, et ce sont ses rêves qu'il a voulu matérialiser au moyen du pinceau.

Monticelli ne peignait qu'avec quatre couleurs. Il esquissait vaguement son sujet à la couleur blanche, soulignant de traits plus accusés les parties destinées à être éclairées.

Le rouge, qu'il affectionne autant que le vert, a surtout pour mission, non d'exciter notre prunelle, mais, au contraire, de la calmer en enlevant à certaines colorations environnantes la neutralité qu'elles ont séparément sur la palette. Il en pointille les cheveux. En le juxtaposant au noir, en opposant, par exemple, l'ébène d'une face de nègre au rouge de sa coiffe, la robe noire d'un cheval au manteau écarlate d'un cavalier oriental, il produira des effets harmonieux et forts, sans trop se soucier de la nature.

La nature, il la regarde, certes, lorsque d'aventure il va promener son *spleen* à la campagne ; mais il ne la voit pas. Elle l'inspire peut-être, mais il ne s'en

inspire pas. Les spectateurs, placés derrière son chevalet, ont beau chercher à rapprocher le site qu'il peint du spectacle qui se déroule devant eux, ils ne voient rien qui soit concordant ; ils peuvent regarder dans tous les sens, scruter l'horizon, interroger l'espace, recourir à la synthèse ou à l'analyse, aucune vision ne viendra leur rappeler celle de l'artiste. C'est que Monticelli s'est donné le change à lui-même. Il n'a pas copié la nature, il ne l'a pas même interprétée, il l'a transfigurée de telle façon qu'il eut pu se dispenser de vouloir lui ravir les éléments de sa composition sortie toute prête de son cerveau créateur.

Un Mécène convaincu, appréciateur raisonné des mérites du malheureux peintre, me disait en me montrant le ciel d'un paysage de Monticelli : « Voyez, c'est une vraie mosaïque ». Et, de fait, sans avoir l'expression de la voute étoilée d'un plafond byzantin, ce ciel, par ses touches dures et étrangement bariolées, donnait une vague illusion de mosaïque. Mais étant donné la nature fluide de l'atmosphère, cette interjection, qui voulait être laudative, ne constituait-elle pas une critique ?

Un jour ayant à peindre un canari dans une cage peinte en bleu pour un ami chez qui il se trouvait, il peignit la cage en jaune et le canari en bleu, transformant ainsi le canari en oiseau bleu — le *rara-avis*.

Voilà comment Monticelli comprenait la nature (1) !

Ses grands inspirateurs ont été, avant tout, la musique et le théâtre. L'arabesque de ses tableaux est eurythmique et ondoyante comme une figuration scénique ; les costumes et les fonds papillotent comme des décors ; mais la silhouette n'est jamais maladroite, elle conserve presque toujours le galbe d'une géométrie pleine de fantaisie. Un œil sensible, une âme sœur de la sienne devineraient une scène des *Huguenots* ou de tout autre drame lyrique dans telle ébauche composée sous l'influence inconsciente d'un opéra, grâce à une auto-suggestion dont la plume d'un Edgard Poë tenterait vainement l'analyse.

La grandeur pittoresque des époques de Henri II et de Louis XIII l'a séduit, et pour avoir appris à la connaître surtout par les manifestations théâtrales, elle n'en est pas mieux évocatrice sous son pinceau chatoyant, quoique superficiel. Le soir, exposés à la lumière, certains de ces morceaux étincellent comme des pierreries. Il plaît alors à nos yeux de ne plus voir les rappels intempestifs, les tons identiques obstinément reproduits, dans le même tableau, sur les objets les plus divers et sur les êtres ayant entr'eux le moins d'analogie.

(1) Monticelli a peint quelques portraits qui valent plus par le ragoût de pâte que par la ressemblance psychologique. Il en a cependant exécuté de très remarquables.

A-t-il eu une théorie personnelle sur la portée de la peinture ? Comme il s'est peu livré, il est difficile de connaître exactement ses vues sur l'art de peindre et ses opinions sur ses contemporains. Il est infiniment probable qu'il n'en eut pas, à considérer la nature fluctuante de sa technique. Il aimait le bruit, le mouvement, la couleur, mais s'il se mêlait aux cohues bruyantes et multicolores, c'était en philosophe attentif, jamais en acteur.

Il y avait de l'indolence et du fatalisme chez cet homme, au demeurant bon et modeste, qui semblait ne pas avoir conscience de son mérite et qui, pourtant, s'est écrié, un jour : « Je peins pour dans cinquante ans ». Et cela est en partie exact, non point parce qu'il a créé une vision, mais parce que ses œuvres les plus brutales revêtent, grâce à la collaboration du temps, une patine qui les enveloppe et les fond dans une tonalité homogène. On ne se douterait pas qu'il se servait, le plus souvent, de pinceaux sales, même de leur manche et qu'il peignait pendant la nuit lorsque son impérieux besoin de broyer de la couleur l'y incitait.

J'incline à penser que la palette de Monticelli a exercé une influence, si petite fut-elle, sur celle de quelques-uns de ses confrères marseillais ; ses excès et ses audaces, ses éclats et même ses défaillances ont réchauffé leur vision et ranimé leur courage. Il tint

ainsi école d'énergie et d'audace. Mais ce pédagogue malgré lui a déterminé peu de vocations.

En somme, son pinceau a parcouru la gamme chromatique dans tous les sens, jusqu'au jour où l'infortuné artiste, ayant perdu la notion exacte de la couleur, il tomba de sa main crispée. C'est quelquefois le sort réservé aux outils de ceux qui, durant leur vie, se sont lancés à la poursuite d'une invention impossible, d'un rêve irréalisable (1).

(1) *Les Peintres provençaux*, de M. André Gouirand, contiennent d'admirables pages sur Monticelli, mais leur lyrisme étouffe toute analyse. M. Mauclair a également écrit sur Monticelli.

VIII

STANISLAS TORRENTS

(1839-1916)

Stanislas Torrents naquit à Marseille, rue d'Aubagne, en 1839, d'une famille originaire d'Espagne. Ses parents lui firent suivre les cours de l'Ecole des Beaux-Arts de Marseille, puis l'envoyèrent à Barcelone où il s'adonna à la gravure. Il illustra, notamment en taille-douce, des missels et d'autres livres de piété. Le jeune artiste obtint de la ville de Barcelone une pension de séjour, pour trois ans, à Rome, en qualité de graveur.

A son retour de la Ville Eternelle, il abandonna le burin pour se consacrer à la peinture à laquelle il doit sa notoriété (1). Mais avant de se fixer à Marseille il fit un stage à Paris, ce qui lui permit de parachever son instruction artistique.

(1) En 1873, il se souvint de son premier art et grava à l'eau forte le portrait de Ricard par lui-même, peint un an avant sa mort.

Il fréquenta l'atelier de Couture et de Courbet. Il était présent lorsque la première vache entra dans l'atelier de ce dernier. Il prit part aux scènes inénarrables qui accueillirent cette manifestation naturaliste. Tout être et toute chose, si vulgaires soient-ils, dégagent une beauté, dit le maître. A ce moment le modèle à quatre pattes fit entendre une violente protestation qui n'eut pas le don de décontenancer le chef de l'école réaliste.

Torrents subit peu l'influence de ses maîtres et demeura espagnol de vision, de facture et même de mœurs. Malgré sa fortune, il était d'une sobriété toute catalane, faisant passer la nourriture de l'esprit bien avant celle du corps.

Il aimait peu les classiques et parlait avec un sourire ironique de *Monsieur* Ingres, tandis qu'il prenait un air grave lorsqu'il s'agissait de Delacroix. Un jour, il me surprit écrivant la biographie de Magaud. Comment vous faites un ouvrage sur cette canaille ! Je lui répondis que la vie de Magaud était un exemple de travail et de vertu. Il s'agit bien de cela, continua-t-il ! Ayant à faire une composition décorative, il me déclara très nettement qu'il saurait se souvenir de telle allure et de tels raccourcis vus au cours de ses voyages en Italie et se rapportant à des œuvres de grands maîtres de la Renaissance, de ceux du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle.

Mais, cher maître, objectai-je, ne vous êtes vous

jamais souvenu de Goya, de Ribera, de Murillo, de Vélasquez et de Rembrandt ?... Comme Torrents était bon, il sourit et ramena la conversation sur le terrain de l'amitié, paraissant admettre que pour une œuvre décorative, c'est-à-dire conventionnelle, de pareilles réminiscences pouvaient être permises.

Il raconta comment il parvint à se procurer des fragments de cadavres pour faire son tableau : *Le mort*. Tout ce que je puis dire c'est que, quoiqu'il s'agisse d'un mort, son sujet était pris sur le vif. Si l'histoire était contée on pourrait l'appeler : Le mystère d'un carton à chapeaux. Quelles transes ! Quelle nuit d'angoisse ! L'amour du métier, la passion du vrai qui avaient chez l'artiste de profondes racines, triomphèrent de tous les obstacles.

Torrents attachait à l'anatomie une importance considérable. Un jour, montrant un squelette et un écorché, il dit textuellement : « Ce sont mes éternels modèles ».

A la suite du succès de ce tableau au Salon, des amis lui proposèrent un moyen pour devenir célèbre. Il consistait tout simplement à envoyer chaque année au Salon de Paris un tableau représentant le même sujet. Il tenait ainsi le public en haleine, on attendait avec impatience la nouvelle manifestation de l'artiste qui devenait le peintre des morts.

Torrents répondit qu'un artiste ne devait pas se recopier.

Il estimait que pour faire parler de lui, il y avait un autre moyen que celui qui consiste à faire sans cesse *le mort.*

Il parlait peu de lui et de ses travaux. Cependant, au cours de sa vie, il cita du bout des lèvres : *La tentation ; Le mort ; Le martyr ; Les gitanas ; Les moines musiciens ; Le verrier ; Charlemagne recevant une ambassade arabe ; La Répétition ; Le Portrait du vieux supérieur ; Le chaudronnier ; Le forgeron ; La forge ; La Nativité ; Le Poète florentin ; Intérieur espagnol ; Un laquais Louis XV ; La duègne ; Le tondeur de chiens ;* une étude de *Romain ; L'Ecolier ; La Vierge au lys ; Le gui ; L'épreuve* et des têtes historiées de jeunes filles appartenant aux familles Gravier, Jeansoulin, Cantini, Roulet, Chambon et Barroil ; les portraits de MM. Lantelme, Barry père, Mélas, J.-Ch. Roux. Mais il ne parla pas de ses nombreux auto portraits, car, à l'exemple de beaucoup d'artistes, il s'est peint à différentes époques de sa vie (1).

Si l'on réunissait toutes les œuvres de Torrents, la salle qui les contiendrait prendrait un faux air de musée, tant elles ont une vieillesse anticipée et évoquent des souvenirs d'écoles étrangères.

(1) Parmi ces derniers, il convient de mentionner deux peintures sur bois, l'une appartenant à M. Gibert, l'éminent conservateur du Musée des Beaux-Arts de la ville de Marseille, premier grand prix de Rome, l'autre à M. H. Simonnot, ami personnel de l'artiste.

Les expositions du Cercle Artistique de Marseille ne contribuèrent pas peu à lui assurer une notoriété que le temps semble vouloir affaiblir.

En 1913, il entra au Luxembourg avec *La Gitane*. C'était le couronnement de sa carrière.

Torrents occupe une place importante dans l'histoire de la peinture marseillaise. Ses œuvres sont robustes et saines, mais elles manquent en général de poésie et de distinction. Il n'observa pas toujours l'enveloppe ni la transparence des ombres.

C'est évidemment une pensée chrétienne qui l'a guidé dans l'exécution de cette magistrale toile appelée *Le Mort*, qui figure à notre musée et qui fut donnée par l'Etat, en 1875.

Le drame s'y déroule simplement, sans cris ni fracas.

Au milieu d'une cellule où plane un silence glacial, sur un coffre de bois, le moine est étendu dans la froide rigidité de la mort. Derrière, sont rangés des pénitents revêtus de leurs cagoules, tandis qu'un trinitaire exubérant de santé — opposition vivante celle-là — donne l'absoute avec onction, près d'un sacristain portant un cierge allumé. Au pied du lit, une femme s'abime dans un silence religieux...

L'artiste y a déployé toutes les ressources de sa palette, toutes ses connaissances d'ostéologie, notamment dans le cadavre dont le bras pendant est exécuté d'une façon saisissante. Il n'a demandé l'effet qu'à

l'impression de ses personnages, ne se souciant pas de les grouper avec art ni de leur faire jouer un rôle qui pourrait être jugé trop théâtral. D'ailleurs, Torrents semble négliger volontairement la mise en scène, les situations et l'intrigue.

Il ne se soucie pas davantage de plaire par l'accent de son coloris toujours sobre et puissant. De même qu'un musicien moderne s'évertue à accumuler les difficultés pour le plaisir de les vaincre et à rejeter le tour mélodique, lorsqu'il commence à se dessiner à travers le réseau inextricable où l'enserre sa technique touffue, de même Torrents exclut volontiers de son œuvre tout ce qui pourrait ressembler à une inspiration facile pour se confiner dans la recherche d'une harmonie ardue et alambiquée.

Le nu ne pouvait manquer d'être l'objet de ses études. Mais son nu est rarement païen. A peine ai-je vu de lui une œuvre conçue dans ce goût : c'est une petite académie de femme jetée dans le désordre des draperies et dont la chair marmoréenne est modelée avec une fermeté qui n'exclut pas la largeur de la touche. Pour bien le juger, il faut voir son *Martyr*, œuvre d'une grande noblesse. L'attitude de suprême affaissement du supplicié, sa tête noyée dans la pénombre et rejetée en arrière, cette chair blafarde que la souffrance a amaigrie et que la mort a imprégné de sa noire lividité sont rendues avec beaucoup de science, ainsi que le saint recueillement de la

femme priant à ses côtés. Le thorax et les raccourcis ont été particulièrement fouillés. On sent que l'artiste est familiarisé avec l'ostéologie et la myologie.

D'autre part, il s'intéressait au mouvement des idées et se tenait au courant des publications concernant les Beaux-Arts. L'ouvrage de M. Eugène Véron publié en 1890 à la Bibliothèque des sciences contemporaines rencontra son entière approbation ; il répondait le mieux à ses aspirations d'artiste. Ce livre peut se résumer dans les lignes suivantes : « De ces trois arts : l'art conventionnel, l'art réaliste, l'art personnel, il n'y a que le dernier qui mérite véritablement le nom d'art ».

L'opinion de l'auteur a toujours eu cours, car les artistes, quelle que soit la doctrine à laquelle ils appartiennent, ont, de tout temps, émis la prétention d'être sincères, c'est-à-dire personnels.

Virtuose de la pâte, Torrents, plus que tout autre, entendait être personnel quoiqu'il songea souvent aux maîtres espagnols et quelquefois aux petits maîtres hollandais.

La Tentation (1) qui atteint à la pensée et au style est, peut-être, le chef-d'œuvre de Torrents. Par la sobre puissance du coloris, il fait songer à *Judith et*

(1) Voir le Musée des Beaux-Arts de la ville de Marseille, à qui l'artiste a légué une partie de ses œuvres. Voir aussi la collection de M. Gravier.

Holopherne de Regnault. L'artiste affectionne la terre de Sienne brûlée et le bleu de Prusse. Le bitume intervient moins souvent, contrairement à ce que pourrait le faire croire le sombre éclat de ses œuvres.

Il n'a pas été inutile, à propos de l'évocation de ces souvenirs, de dire un mot concernant les œuvres, car il n'existe aucune biographie de ce peintre marseillais qui a légué toute sa fortune à sa ville natale pour le plus grand profit de l'art, des futurs artistes et des déshérités de la vie.

Torrents était philosophe. Il fut peu sensible aux louanges et aux critiques du public (1).

(1) Il mourut à Cannes, où il s'était retiré, le 5 novembre 1916.

La Ville de Marseille a été bien inspirée en donnant à une rue le nom de Torrents.

CONCLUSION

Tout entier tourné vers le passé, au cours de la première période, Constantin se dégage de son étreinte dans la seconde, et le premier, en Provence, regarde la Nature en face. Avec Granet, nous assistons à la conquête de la lumière, à l'aide de savantes oppositions.

Le romantisme trouve en Roqueplan un apôtre enthousiaste qui élargit le moule classique sans le déformer. Profondément *naturiste*, Loubon exclut tout système pédagogique, quoique directeur d'Ecole.

La psychologie est représentée par Ricard et l'impressionnisme par Monticelli.

L'ensemble des procédés picturaux auxquels ont donné lieu les tendances esthétiques de ces artistes forme les éléments constitutifs de la palette et de la mentalité artistique de la Provence.

Chez Daumier, le génie écrase la technique, tandis que l'art s'appuyant sur la science, c'est Torrents, le réaliste Torrents.

La technique d'un peintre est, en quelque sorte, la chimie de l'idéal.

TABLE DES MATIÈRES

		Pages
I. —	J.-A. Constantin (1756-1844)	7
II. —	Marius Granet (1775-1849)	15
III. —	Camille Roqueplan (1800-1855)	35
IV. —	Honoré Daumier (1808-1879)	43
V. —	Emile Loubon (1809-1863)	55
VI. —	Gustave Ricard (1823-1873)	69
VII. —	Adolphe Monticelli (1824-1886)	79
VIII. —	Stanislas Torrents (1839-1916)	91
	Conclusion	99

Imprimerie du *Sémaphore*, BARLATIER-MARSEILLE

IMPRIMERIE·DU·SEMAPHORE
MARSEILLE
B

BARLAT
IMPRIME
RUE V
MARSEI